

Michail Bachtin

Estetica e romanzo

Titolo originale

Voprosy literatury i estetiki

Traduzione di

Clara Strada Janovic

Introduzione di Rossana Platone

Biblioteca Studio

Copyright 1975

Izdatel'stvo

«Chudo-zestvennaja literatura»

Copyright 1979 e 1997

Giulio Einaudi editore s.p.a.

Torino

Einaudi

Questa è la raccolta dei lavori teorici di Michail Bachtin, la cui opera si forma al confine tra filosofia, storia e letteratura e costituisce il contributo più originale e fecondo che, dopo i «formalisti», la cultura russa abbia dato alla «scienza della letteratura».

In questi saggi, scritti per lo più negli anni Venti e Trenta e pubblicati postumi, Bachtin elabora una teoria del romanzo arditamente originale e la verifica su tutto l'arco di sviluppo di questo genere letterario, dal romanzo greco e latino alla biografia antica, dal romanzo di cavalleria al mondo di Rabelais, fino alle linee centrali di sviluppo del romanzo moderno. Il continuo scambio di energie critiche fra teoria e storia genera una messe straordinaria di interpretazioni, proposte, intuizioni, sorrette da una metodologia rigorosa e animate da un pensiero innovatore.

Oltre che come una teoria del romanzo il libro può essere letto come espressione di una filosofia «dialogica» profondamente libera e sovvertitrice. Non ultima sorpresa è la figura stessa dell'autore quale si disegna attraverso tutto il suo lavoro, che per quasi mezzo secolo fu svolto con straordinaria tenacia, nell'oscurità e spesso nell'ostilità: la figura esemplare di uno spirito indipendente e creativo, le cui idee oggi sono considerate come precorritrici della semiotica, ma di cui forse sarebbe meglio rispettare la singolare originalità, fuori da ogni incasellamento classificatorio, nell'orizzonte delle moderne «scienze della cultura».



Di Michail Bachtin (1895-1975) Einaudi ha pubblicato: Dostoevskij. Poetica e stilistica (1968); L'opera di Rabelais e la cultura popolare (1979); L'autore e l'eroe (1988), e (con György Lukács e altri) Problemi di teoria del romanzo (1976). [p.]VII Introduzione
@di Rossana Platone

«Le tre sfere della cultura umana - la scienza, l'arte e la vita - acquistano unità solo nella persona che le incorpora nella sua unità. Ma questo legame può divenire meccanico, esterno. [...] Quando l'uomo è nell'arte non è nella vita, e viceversa. Non c'è tra di esse unità e reciproca compenetrazione interiore nell'unità della persona. Che cosa invece garantisce il legame interno degli elementi della personalità? Solo l'unità della responsabilità. Di ciò che ho vissuto e compreso nell'arte, io devo rispondere con la mia vita, perché tutto ciò che è stato vissuto e compreso non rimanga in essa inattivo». Così, in Arte e responsabilità (1919), il primo brevissimo scritto di Michail Michajlovič Bachtin giunto fino a noi, l'autore indicava, a ventiquattro anni, due nuclei tematici essenziali in tutta la sua opera successiva: la ricerca dell'unità interna tra sfere diverse della cultura e tra elementi della personalità, e la responsabilità come principio unificante. Queste riflessioni giovanili hanno un carattere più filosofico che letterario; del resto lo studente di lettere classiche e di filosofia si considerò sempre, anche in tarda età, un filosofo più che un filologo o un teorico della letteratura. La letteratura doveva essere un terreno di verifica del pensiero filosofico, o specificamente estetico; divenne presto il campo privilegiato, pressoché esclusivo, dell'indagine di Bachtin. Come tutte le sue scelte, anche questa non è da attribuire soltanto a circostanze esterne, alla difficoltà di sviluppare un libero discorso filosofico; piuttosto si deve considerare che la letteratura, mai separata dagli altri campi della cultura, consentiva al pensiero di muoversi a proprio agio nell'ambito delle scienze umane, dando un fondamento filosofico alla sua ricerca. Nel rapporto tra etica ed [p.]VIII estetica avviene la saldatura del pensiero filosofico con la teoria letteraria.

Una delle grandi attrattive della prosa di Bachtin è la scrittura non accademica, che spazia liberamente da un campo all'altro come in una conversazione tra amici e che fa di lui, prima che un filologo, ed anche prima che un filosofo, uno scrittore anomalo, dotto e curioso, che non si sente costretto a unificare punti di vista parziali o discordanti, ama inoltrarsi nei labirinti della contraddizione, alta tradizione del dialogo filosofico.

Alle grandi domande Bachtin non pretende di dare risposte definitive, mentre a molte di quelle che propone si potrebbero muovere fondate obiezioni. Da dove nasce allora la straordinaria seduzione che esercita sui suoi lettori russi e stranieri? Affascina, in un'epoca di clamori assordanti, di frammentazione e di lacerazioni, il suo richiamo all'ascolto della voce altrui, all'unità della coscienza, delle culture. Affascina la sua capacità di suscitare idee, di aprire nuovi punti di vista, il suo invito a navigare nel mare aperto del pensiero che non offre approdi sicuri, ma permette inattese scoperte.

Alcuni studiosi lo seguono in questa perigliosa navigazione, cercano, confrontando le opere postume con quelle pubblicate durante la vita dell'autore, di ripercorrere le tappe del suo cammino, di illuminarne i passaggi ancora oscuri. Altri tentano di colmare lacune e precisare aspetti della biografia di Bachtin, la cui conoscenza era fino a tempi recenti incompleta e frammentaria almeno quanto quella della sua opera. Un contributo cospicuo in questo campo è offerto dal ponderoso volume di Katerina Clark e Michael Holquist, uscito in

America nel 1984 e in traduzione italiana nel 1991, dove si ricostruisce l'intero percorso esistenziale e intellettuale di Bachtin. Notizie di grande interesse si ricavano dagli appunti presi da Lev Vasil'evič Pumpjanskij e da Rachil Moiseevna Mirkina negli anni Venti, durante le lezioni e conferenze letterarie di Bachtin, dalla parziale pubblicazione degli archivi dei suoi allievi e interlocutori, come dalle conversazioni-interviste di V.D. Duvakin, registrate nel febbraio-marzo 1973 e pubblicate, non integralmente, sulla rivista «Человек» tra il 1993 e il 1995, o dai resoconti delle conversazioni con S.G. Bočarov.

[p.]IX Un documento apparso su «Voprosy literatury» nel marzo del 1991 chiarisce un punto controverso a proposito dell'arresto e della condanna al confino di Bachtin, nel 1928-1930. Era noto da tempo che l'iniziale condanna a dieci anni di deportazione nel campo di Solovki, per aver preso parte all'organizzazione antisovietica degli «intellettuali di destra» «Voskresenie» (Resurrezione), era stata commutata, grazie all'intervento di diverse personalità, in sei anni di confino a Kustanaj, a causa delle pessime condizioni di salute di Bachtin. Si ignorava, invece, che la condanna fosse stata annullata nel 1967, perché il reato non sussisteva; il gruppo religioso non ufficiale «Voskresenie» non aveva una vera struttura organizzativa né perseguiva lo scopo di far risorgere il potere zarista. Bachtin, dal canto suo, nelle conversazioni con Duvakin ricorda di essere stato in buoni rapporti con Mejer, promotore di «Voskresenie», ma di non aver mai fatto parte del gruppo. Tra le persone della cerchia di Bachtin partecipavano agli incontri di «Voskresenie» Pumpjanskij e la pianista Judina, che tuttavia non subirono condanne.

Molto più ampia è ormai l'informazione sui vari circoli di cui Bachtin ha fatto parte o con i quali è venuto in contatto. Il primo è «Omphalos» organizzato nel 1911-12 a Pietroburgo dal fratello maggiore di Bachtin, Nikolaj (1894-1950), con la partecipazione di Pumpjanskij, Lopatto, dei fratelli Radlov. Michail Michajlovič stava ancora finendo il ginnasio a Odessa, dove incominciò anche gli studi universitari. Ben presto si trasferì a Pietroburgo e prese a frequentare le riunioni dell'«Omphalos», ma non collaborò alle raccolte dattiloscritte del gruppo, che contenevano testi per lo più di carattere parodico e scherzoso. La forte influenza di Vjačeslav Ivanov su tutti i membri di «Omphalos» ha lasciato tracce significative anche nella formazione del giovanissimo Bachtin.

Risulta ora evidente che negli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza il fratello, di un solo anno maggiore e anche lui classicista, è stato per Michail Michajlovič un interlocutore intellettuale privilegiato. Dopo la rivoluzione del '17, però, Nikolaj combatté con l'armata bianca e successivamente si trasferì a Costantinopoli, poi in Algeria con la Legione straniera, in Francia e finalmente in Inghilterra, [p.]X dove insegnò per molti anni nelle università di Cambridge, Southampton e Birmingham. Uno dei tanti paradossi della storia dei Bachtin fu che il "bianco" Nikolaj, durante la seconda guerra mondiale, si iscrisse al Partito comunista inglese, giudicato ironicamente da Michail un partito di lords e di intellettuali.

Un ruolo assai più attivo ebbe Michail Bachtin nel circolo di Nevel', cittadina a sud di Pietrogrado, dove si era trasferito su consiglio di Pumpjanskij nel 1918 perché in provincia gli approvvigionamenti alimentari erano migliori che nelle grandi città. Frequentano il circolo bachtiniano di Nevel', oltre a Pumpjanskij, la futura pianista Marija Venjaminovna Judina, allora allieva del conservatorio di Pietrogrado, Matvej Isaevič Kagan, che aveva studiato filosofia, matematica e scienze in Germania; intervenivano inoltre ai dibattiti il capo del locale Dipartimento dell'Istruzione,

Iosif Naumovič Gurvič, e i membri di un altro gruppo di intellettuali che si trovavano allora a Nevel', tra i quali Valentin Nikolaevič Vološinov.

Nel 1919, per iniziativa del gruppo, nacque l'Associazione degli eruditi di Nevel'; gli interessi dei partecipanti spaziavano dai problemi etici, filosofico-religiosi, a quelli linguistici, letterari, musicali. Tutti avevano solide competenze in vari campi; Bachtin vi diresse un gruppo di studio sulla Critica della ragion pura di Kant. In seguito non nascondeva la sua giovanile passione per i filosofi di Marburgo, da Natorp a Cohen, che si trasformò col tempo in un atteggiamento più critico nei loro confronti. I membri del circolo partecipavano con entusiasmo alla diffusione della cultura tra coloro che ne erano stati a lungo privati; Bachtin tenne cicli di lezioni sulla letteratura, le arti, la lingua russa. Erano gli anni in cui alla crisi degli studi umanistici si reagiva con un ripensamento della linguistica e delle categorie culturali. A Mosca operava ancora il Circolo linguistico, a Pietrogrado era sorto l'Opojaz, Vygotskij, di un anno appena più giovane di Bachtin, conduceva le ricerche di estetica e di psicologia dell'arte che portarono poi alla stesura di *Psichologija iskusstva* (Psicologia dell'arte), un libro fondamentale, dalla sorte analoga a tante opere bachtiniane: scritto nel 1925, fu pubblicato solo nel 1965.

Quando il gruppo di Nevel' incominciò a disperdersi, una [p.] XI parte dei suoi aderenti si trasferì a Vitebsk, più grande e ben collegata con le città maggiori, nota in quegli anni per l'effervescente attività degli artisti di avanguardia che l'avevano eletta a centro dei loro esperimenti. Tra il 1918 e il 1919 Chagall vi esercitò le funzioni di Commissario artistico, fondando un'accademia d'arte nella quale insegnarono alcuni degli artisti più noti del tempo, da Dobužinskij a El Lisickij. A Chagall successe per breve tempo Malevič, attivo nel periodo in cui Bachtin giunse a Vitebsk. Qui Michail Michajlovič soggiornò tra il 1920 e il 1924, circondato da quasi tutti i suoi sodali di Nevel', che si erano stabiliti a Vitebsk o vi si recavano spesso in visita. A loro si aggiunsero Pavel Nikolaevič Medvedev, rettore dell'Università Proletaria di Vitebsk, responsabile della Sezione teatrale del Commissariato per l'Istruzione, e Ivan Ivanovič Sollertinskij, brillante filosofo, filologo, poliglotta, prolifico saggista, cultore di teatro, balletto, musica, tanto da diventare in seguito direttore artistico della filarmonica di Leningrado. Si discuteva di teologia, di psicoanalisi, si esaminavano criticamente gli scritti di Freud, di Saussure, di Husserl. Negli anni di Vitebsk Bachtin collaborò intensamente con le istituzioni culturali sovietiche, probabilmente grazie all'appoggio di Medvedev: insegnava all'Istituto superiore di Pedagogia, teneva conferenze nei luoghi più disparati, dal Conservatorio alla scuola regionale del Partito comunista, assumeva volentieri il ruolo di difensore nei "processi" ai personaggi letterari, allora molto in voga. Malgrado il carattere schivo, aveva una grande comunicativa e le sue conferenze erano sempre affollatissime.

A Vitebsk Bachtin si impegnò in un vasto lavoro teorico su problemi di filosofia morale e di estetica, progettando diverse opere che sono andate perdute, o di cui ci sono giunti soltanto frammenti. Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria (1924), ora incluso in *Estetica e romanzo*, e il lungo testo incompiuto, pubblicato postumo con il titolo *L'autore e l'eroe* nell'attività estetica, delineano con chiarezza l'ambito della ricerca bachtiniana e attestano che i problemi propriamente filosofici della responsabilità, del rapporto tra l'io e l'altro, della necessità di tradurre in atto i valori etici vengono fin da

allora esemplificati su materiale letterario, in particolare sul romanzo, dando [p.]XII risalto al nesso inscindibile tra etica ed estetica, fulcro del pensiero di Bachtin. Vengono in mente le parole pronunciate da Josif Brodskij nel Discorso per il premio Nobel: «Ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Giacché l'estetica è la madre dell'etica». Bachtin, meno perentorio, afferma che la bontà, la "benignità" dell'estetico sta nella sua capacità di accogliere l'etico e il conoscitivo all'interno del proprio oggetto. Quasi tutte le categorie del pensiero sull'uomo e sul mondo hanno, nella sua visione, un carattere estetico.

Con il ritorno, nel 1924, nella città dei suoi studi universitari, ormai divenuta Leningrado, Bachtin vede ulteriormente allargarsi la sua cerchia, alla quale si aggiungono altre personalità di rilievo e altre competenze: lo studioso di filosofie e religioni orientali Michail Izrailevič Tubjanskij, esperto di buddismo, professore dell'Università di Leningrado; il biologo Ivan Ivanovič Kanaev, che fornisce ampio materiale e occasioni di confronto alle curiosità scientifiche di Bachtin; il geologo Boris Vladimirovič Zaleskij, lo scrittore Konstantin Konstantinovič Vaginov, oltre a numerosi partecipanti occasionali, tra i quali vanno ricordati almeno Kagan, già membro del gruppo di Nevel', l'orientalista Nikolaj Iosifovič Konrad, il poeta Kljuev.

Spesso gli incontri si svolgevano nella grande casa di Marija Judina, oppure da Medvedev, che riuniva poeti e scrittori. Bachtin frequentava anche altri salotti, godeva di una certa notorietà e aveva un suo pubblico, benché ristretto. Tuttavia il senso di isolamento dei «bachtiniani» era molto più forte a Leningrado che non a Nevel' e a Vitebsk, dove tutti si erano in qualche misura integrati nella vita sociale. I tempi stavano cambiando. Vaginov, nella sua *Kozlinaja pesn'* (Il canto del capro, 1927), affronta in termini parodistici il tema bachtiniano del rapporto tra individuo e società, scegliendo come protagonisti degli intellettuali che non riescono a trovare una collocazione nella società sovietica e nei quali non è difficile riconoscere i tratti, per quanto deformati, di alcuni membri del circolo di Bachtin. Si considerano «l'ultima isola del Rinascimento», una piccola isola nel vasto mare, dove si va dissolvendo la tradizione culturale alla quale questi personaggi sentono di appartenere.

Le più recenti pubblicazioni non aggiungono molto a [p.]XIII quanto si sapeva sulla dibattuta questione della probabile paternità bachtiniana di opere firmate da Kanaev, Medvedev, Vološinov. Soltanto Kanaev, più longevo degli altri, è stato interpellato direttamente e ha dichiarato per iscritto che il suo *Vitalismo contemporaneo* (1926) è interamente opera di Bachtin; lui si era limitato a raccogliere il materiale richiesto e a favorire la pubblicazione dell'articolo sulla rivista «*Čelovek i priroda*». Quanto ai testi scritti in collaborazione con Medvedev e Vološinov, le testimonianze note da tempo non consentono di stabilire con precisione la misura e le modalità del contributo di ciascuno; si può aggiungere soltanto che, rispondendo a una domanda di Duvakin, Bachtin ammette di aver pubblicato alcuni libri col nome dei suoi amici e dichiara nel contempo che li avrebbe scritti diversamente se avesse potuto firmarli col proprio nome.

Con la pubblicazione di nuovi testi e materiali, l'orientamento religioso di Bachtin, inizialmente affermato più sulla base di ricordi orali che sul concreto riscontro dei testi, ha assunto connotazioni più precise, rivelandosi una dimensione essenziale del suo pensiero filosofico. Bachtin ebbe rapporti con varie organizzazioni religiose, senza far parte di nessuna. Alcuni membri del suo circolo partecipavano alle attività della Libera Associazione

Filosofica (Volfila) di Pietrogrado o agli incontri di «Voskresenie». Estraneo all'ortodossia formale, ostile al clericalismo, Bachtin recupera i valori cristiani comunitari, in opposizione all'isolamento del singolo, all'egoismo occidentale, prima ancora che al materialismo che si andava affermando nel suo paese. In questo senso si inserisce, in piena originalità e autonomia, in una corrente del pensiero russo molto vivace nei primi decenni del secolo. Basti citare, senza addentrarsi nella disamina di precise connessioni e affinità, che pure esistono, il nome di Pavel Florenskij, ormai largamente conosciuto anche in Italia.

Dati i tempi, la sorte fu relativamente benevola con Bachtin che, dopo aver trascorso sei anni di confino a Kustanaj in compagnia e con l'aiuto prezioso della moglie, nel 1936 trovò lavoro all'Istituto Pedagogico di Saransk, in Mordovia, grazie a una raccomandazione di Medvedev. E fu proprio Medvedev, di tutta la cerchia di Bachtin, a perdere la vita nelle repressioni degli anni Trenta.

[p.]XIV Tra vari spostamenti - a Savelovo (di fronte alla città industriale di Kimry), di nuovo a Saransk, finalmente a Mosca - Bachtin visse abbastanza per essere «scoperto» da alcuni giovani studiosi dell'Università di Mosca (Ko-~~z~~inov, Bo-~~z~~carov, Ga-~~z~~cev) e per vedere pubblicate o ripubblicate alcune delle sue opere. La sua notorietà, fino a quel momento limitata a gruppi assai ristretti, si estese a tutta la Russia e varcò rapidamente i confini del paese. Le prime traduzioni in Italia risalgono precisamente agli ultimi anni di vita dello studioso.

Circa venti anni ci separano dalla pubblicazione in Russia di Problemi di letteratura e di estetica (1975) di Bachtin, che raccoglie saggi scritti per la maggior parte tra il 1924 e il 1941, circa quindici dalla sua prima edizione italiana intitolata Estetica e romanzo (1979). La parola "romanzo", che non figura nel titolo russo, è stata opportunamente inserita in quello italiano, poiché il romanzo è il vero protagonista dell'opera.

Il primo saggio del volume Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria, risale al 1924 e sviluppa la riflessione che occupava l'autore negli anni Venti sulla necessità di dare un fondamento estetico filosofico-sistematico agli studi specifici sulle varie arti. Da questo presupposto nasce la critica al metodo formale, accusato di avere un atteggiamento negativo verso l'estetica generale. Si riafferma così la priorità da accordare all'unità della cultura rispetto alle conoscenze settoriali e quindi il ruolo unificante della filosofia; proprio la partecipazione a questa unità garantisce l'autonomia dell'arte.

Nell'argomentazione come nell'uso di alcuni concetti è evidentissima l'affinità tra questo articolo di Bachtin e quello pubblicato nel 1925 su «Zvezda» da Medvedev, Salierismo scientifico. Sul metodo formale-morfologico; segno che il gruppo stava studiando la specificità delle singole arti nel quadro di una più ampia concezione estetica, tenendo conto criticamente, o anche polemicamente, dei risultati raggiunti dai formalisti.

Per Bachtin la poetica «deve essere l'estetica della creazione artistica verbale». L'analisi deve indirizzarsi anzitutto all'oggetto estetico inteso come contenuto dell'attività estetica rivolta all'opera. La forma nella creazione artistica [p.]XV non è un concetto meccanico, ma teleologico. L'estetica materiale, quella cioè che pone in primo piano la materia usata dalle singole arti (la parola, nel caso della letteratura), sembra ignorare che l'organizzazione compositiva del materiale all'interno dell'opera d'arte è finalizzata allo scopo che l'artista si propone di

raggiungere. Nella definizione dell'oggetto estetico, come della funzione di isolamento o di separazione della forma (funzione affine a quella dello straniamento dei formalisti), Bachtin si avvale di termini usati da ṽspet in un suo lavoro del 1923, I problemi dell'estetica contemporanea, confermando così la sua familiarità con il filosofo, visibile anche in altri saggi. Le idee di Bachtin a proposito del romanzo divergono tuttavia radicalmente da quelle di ṽspet, che lo considera un genere retorico non artistico, addirittura una forma di «propaganda morale».

In questo saggio i problemi di teoria del romanzo sono appena accennati. Il primo intento è di stabilire la differenza tra elemento estetico, etico e conoscitivo, cogliendo la specificità di ciascuno.

«La particolarità fondamentale dell'estetico, quella che lo differenzia nettamente dalla conoscenza e dall'atto, è il suo carattere recettivo, positivamente accogliente: la realtà preesistente all'atto estetico, conosciuta e valutata eticamente, entra nell'opera (più esattamente, nell'oggetto estetico) e qui diventa momento costitutivo necessario. [...] L'arte è ricca, non è né arida né specialistica».

I quattro saggi centrali del volume, curato dall'autore stesso, e cioè La parola nel romanzo (1934-35), Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo (1937-38: Osservazioni conclusive, 1973), Dalla preistoria della parola romanzesca (1940), Epos e romanzo (1938, 1941), sono stati elaborati in un numero limitato di anni e risultano tematicamente molto vicini. Agli anni 1936-38 risale anche Il romanzo di formazione e il suo significato nella storia del realismo, del quale si è conservato soltanto, in parte, il brogliaccio. Il complesso di questi lavori disegna una teoria del romanzo intrecciata a una storia del genere, poiché «ogni problema teorico può essere risolto soltanto su un concreto materiale storico».

Come ha dimostrato a suo tempo Todorov, molte delle caratteristiche attribuite da Bachtin al romanzo - [p.]XVI mescolanza di generi, assenza di un canone, rapporto con i dialoghi socratici - sono quelle dell'estetica romantica, così come le ha esposte Schlegel, senza modifiche significative. Bachtin precisa però che i romantici non hanno tratto conclusioni stilistiche dalle loro penetranti osservazioni sul romanzo. La sua originalità di pensatore emerge nel disegno complessivo della sua teoria, nell'elaborazione di alcuni concetti, come quello di esotopia o extralocalità, peraltro già presente nel lavoro giovanile sull'autore e l'eroe, o quello di cronotopo, nella sua visione della parola nel romanzo, nell'idea innovativa e polimorfa della carnevalizzazione in letteratura.

Negli scritti degli anni Venti era maturata l'idea che una vita trova senso solo se è vista come un tutto, dall'inizio alla fine. Nessuno è in grado di abbracciare la propria vita in questa visione globale, pertanto la vita stessa acquista senso se è vista dall'esterno, da un altro. Nel rapporto tra autore ed eroe che si istituisce all'interno di un'opera letteraria, l'altro è l'autore. Si afferma il principio dell'alterità e dell'esotopia, del collocarsi al di fuori, e l'autore acquista una evidente superiorità rispetto ai suoi personaggi, quella del demiurgo rispetto alle sue creature.

Il problema dell'autore, che occupa uno spazio tanto centrale nella narratologia contemporanea, ha costantemente attirato l'attenzione di Bachtin, che ha proposto soluzioni diverse o perfino contraddittorie. Nella geniale definizione del romanzo polifonico, che ha aperto una prospettiva del tutto nuova nell'analisi dell'opera dostoevskiana, la voce dell'autore è infatti presentata, con argomentazione poco convincente, come una voce tra le altre, pari a quella dei personaggi; quasi che l'autore - per quanto non più onnisciente né prevaricatore - non restasse pur sempre il creatore dei personaggi e

delle situazioni in cui risuonano le loro molteplici voci.

I saggi di Estetica e romanzo si collocano, cronologicamente, tra il libro su Dostoevskij e quello su Rabelais e contengono molti riferimenti a questi due autori tanto diversi, accomunati, secondo Bachtin, dalla presenza dell'elemento carnevalesco nella loro opera. E per Bachtin una delle radici fondamentali del romanzo è precisamente quella carnevalesca. A testimoniare la connessione che tiene in un coerente intreccio i vari lavori del decennio valgono i materiali del libro sul romanzo di formazione, che prevedeva lo studio [p.]XVII della preistoria del romanzo europeo, indicando tra i fattori essenziali per la sua nascita la nuova immagine dell'uomo in formazione, il mutamento del quadro spazio-temporale del mondo, la peculiarità della parola nel romanzo. Tutti temi che saranno poi ripresi in Estetica e romanzo. Uno dei saggi inclusi nel volume, quello sulle forme del tempo e sul cronotopo, faceva addirittura parte dei materiali preparatori del libro sul romanzo di formazione.

Per Bachtin spazio e tempo sono forme della realtà, non forme trascendentali. Il cronotopo, che unisce in sé i rapporti temporali e spaziali, è stato artisticamente assunto dalla letteratura come categoria propria, dove «i connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura». Nel cronotopo letterario il principio guida è il tempo; così inteso, il cronotopo ha un significato essenziale per la determinazione del genere. Come sempre in Bachtin, le definizioni, per quanto generiche, sono accompagnate da un'enorme messe di esempi concreti che danno sostanza al concetto di cronotopo e ne suggeriscono le vaste possibilità di impiego.

La tesi della pluridiscorsività e della natura intrinsecamente dialogica della parola romanzesca trova la sua più articolata elaborazione nel saggio sulla parola nel romanzo. La lingua è sempre pluridiscorsiva, in ogni momento storico, perché incarna le contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra i vari gruppi sociali. La parola è sempre «altrui» perché conserva le tracce dell'altro, di chi l'ha già usata prima, ed è sempre rivolta a un altro. E così i personaggi del romanzo parlano e gli altri parlano di loro, contribuendo a costituirne l'identità. La parola altrui è dunque una componente ineliminabile della nostra identità.

Le varie «lingue» sono solitamente presenti in diversi generi letterari, oppure si mescolano nei generi non artistici. Nel romanzo, invece, la pluridiscorsività, il plurilinguismo diventano sistema artistico, e l'arte del romanziere si rivela, tra l'altro, nella capacità di utilizzare le stratificazioni della lingua.

Una delle forme più diffuse della parola diretta altrui (artistica, filosofica, religiosa, retorica, ecc.), fin da epoche antiche, è il travestimento, la parodia, che prepara l'irriverenza del romanzo. La parodia introduce il riso, come costante [p.]XVIII correttivo dei generi alti, e il riso, insieme con il plurilinguismo, rappresenta, secondo Bachtin, un fattore molto importante nella formazione della parola romanzesca. Il riso carnevalesco, rabelaisiano, affonda le sue radici nel folclore e possiede una carica critica inesauribile nei confronti dell'ufficialità, sempre seriosa, se non tetra; il riso non si lascia coinvolgere dalla menzogna ufficiale, trascina con veemenza nel romanzo gli aspetti più bassi o più contraddittori della realtà. Nelle epoche di predominio del romanzo la forza della «romanzità» contagia anche gli altri generi letterari, facendo scricchiolare tutta l'impalcatura delle regole tradizionali.

Nel 1970, rispondendo a una domanda della rivista «Novyj mir» (Mondo nuovo) sullo stato degli studi letterari in Russia, Bachtin

afferitava: «La letteratura è parte inscindibile della cultura e non può essere capita fuori dal contesto totale di tutta la cultura di una data epoca. [...] Nel nostro paese nel corso di un periodo piuttosto lungo si è rivolta particolare attenzione al problema dello specifico della letteratura. A suo tempo ciò era forse utile e necessario. Va detto che un angusto senso della specificità del fenomeno letterario è estraneo alle migliori tradizioni della nostra scienza. Si ricordino gli amplissimi orizzonti culturali delle ricerche di Potebnja e, in particolare, di Veselovskij».

Il riferimento a questi due grandi nomi ci ripropone un momento già noto della biografia intellettuale di Bachtin, indicando nella diversa valutazione del rapporto tra specificità letteraria e contesto culturale uno dei punti centrali del suo dissenso con il formalismo. E' tuttavia opportuno ricordare che il formalista Tynjanov non era affatto indifferente al rapporto tra la serie letteraria e le altre serie culturali, mentre l'«antiformalista» Bachtin ha scritto un libro sulla poetica di Dostoevskij, cioè sulla sua specificità di grande innovatore della forma, proprio perché, nella vastissima bibliografia sull'argomento, gli appassionanti problemi ideologici dibattuti da Dostoevskij avevano lasciato in ombra le qualità dell'artista.

Accanto al concetto non puramente spaziale di orizzonte culturale, riaffiora, nella medesima intervista, un'altra categoria bachtiniana, quella del tempo grande in cui vivono le opere letterarie eccelse; se per comprenderle è infatti [p.]XIX essenziale il contesto culturale dell'epoca in cui sono state scritte, la loro preparazione risale a processi assai più lontani e la loro vita continua ben al di là del loro ristretto tempo storico, arricchendole di nuovi significati che i contemporanei non potevano intendere. La continua rilettura e reinterpretazione dei testi è uno dei punti nodali del dialogo con il lettore, che non accoglie mai passivamente l'opera, ma si pone come un soggetto attivo, capace di interagire con il testo, di rispondere alle sue sollecitazioni con l'assenso, il dissenso, il dubbio, la proposta ermeneutica.

Nel periodo, non molto lungo, che ci separa dalla prima edizione italiana di *Estetica e romanzo*, gli studi bachtiniani sono entrati in una nuova fase.

La valutazione dell'importanza di Bachtin cambiava a mano a mano che uscivano nuove opere, completando e modificando la visione del suo pensiero dominante negli anni Sessanta e Settanta. Fino al '79 in Italia si conoscevano soltanto la seconda redazione di Dostoevskij. *Poetica e stilistica* (1963, trad. it. 1968) e *Epos e romanzo*, pubblicato a cura di Vittorio Strada nel volume di G. Lukàcs, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo* (1976); erano state inoltre tradotte, per iniziativa di Augusto Ponzio, le principali opere uscite a nome di Medvedev (*Il metodo formale nella scienza della letteratura*, 1928, trad. it. 1978) e di Volòsinov (*Freudismo*, 1927, it. 1977; *Marxismo e filosofia del linguaggio*, 1929, it. 1976) la cui paternità bachtiniana era allora considerata certa, mentre oggi viene negata, spesso con zelo eccessivo. Partendo da questo corpo di pubblicazioni non era arbitrario iscrivere la concezione della lingua e della letteratura di Bachtin nel quadro di un marxismo critico, né vedere in lui un precursore della semiotica. Oggi l'unilateralità di quelle prime interpretazioni appare evidente, benché il taglio semiotico si trovi anche in scritti successivi, incontestabilmente bachtiniani, e quello marxista non si limiti affatto a una funzione di involucro protettivo; ma ogni ottica parziale non può che risultare restrittiva per la concezione di un pensatore che ha scelto il tutto, la cultura nella sua interezza come proprio terreno d'indagine. Forse per questo piace più ai filosofi

che agli specialisti delle varie discipline: si pone sempre al margine, al confine tra scienze diverse, e sfugge ogni volta che si cerca di incasellarlo nell'una o nell'altra. [p.]XX Il suo pensiero diviene un ineliminabile termine di confronto più che un diretto antecedente di questa o quella tendenza culturale. Resta innegabile il merito di chi ha saputo fin dall'inizio valutare l'autonomia di questo pensiero, appartato dalle chiassose controversie del secolo.

Nel 1979, quasi contemporaneamente a *Estetica e romanzo*, esce in Italia *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*; seguono, negli anni Ottanta *Tolstoj* (1986), una raccolta di saggi scritti in vari anni, e *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1988), oltre ad alcuni brevi saggi apparsi in volumi antologici o in riviste. Praticamente, tutti i lavori di Bachtin finora noti sono accessibili al lettore italiano in traduzione. Purtroppo, delle due più impegnative opere filosofiche degli anni Venti, *Autore e personaggio nell'attività estetica* e *Per una filosofia dell'atto*, ci sono giunti soltanto ampi frammenti.

Gli studi su Bachtin si sono rapidamente moltiplicati, dagli anni Ottanta in Occidente, soprattutto negli anni Novanta in Russia, dove si sta preparando un'edizione delle sue opere complete, a cura di Bořcarov. Si traducono in russo (ma anche in italiano) opere di studiosi stranieri, si organizzano convegni e congressi internazionali in ogni parte del mondo, a Kingston (Ontario), Cagliari, Jena, Gerusalemme, Dubrovnik, Urbino, Manchester; letture bachtiniane a Saransk, seminari a Mosca, a Madrid, colloqui in occasione del centenario di Bachtin (1995) a Saransk, Mosca, Lubiana, per non citarne che alcuni. A Vitebsk esce una rivista trimestrale interamente dedicata a temi bachtiniani, «Dialog. Karnaval. Chronotop».

In questo vero e proprio diluvio di pubblicazioni e di convegni, che risponde forse a una moda, ma molto più a una presa di coscienza della reale statura di Bachtin, troviamo una estrema varietà di posizioni, spesso contraddittorie. Alle opposizioni degli anni Sessanta e Settanta - semiologo o non semiologo, marxista critico o antimarxista - se ne vengono aggiungendo sempre altre: spirito laico o religioso, elaboratore di categorie atte a fondare una scienza della letteratura o critico della scientificità, chiaroveggente e profeta o estraneo ad ogni misticismo, schierato dalla parte del «popolo», contro le astrattezze e le teorizzazioni degli intellettuali, o grande teorico e autentico rappresentante dell'intelligencijs. [p.]XXI Quale che sia la posizione assunta, tra gli studiosi russi si sta diffondendo una mitizzazione del personaggio che non agevola il confronto spassionato delle idee, poiché il mito vuol essere più interpretato che compreso.

Nei saggi che analizzano l'eco suscitata in Occidente dall'opera di Bachtin, traspare a volte la sfiducia nella possibilità che uno straniero riesca a comprenderlo. Considerando - correttamente - Bachtin una figura-chiave del pensiero filosofico e letterario russo del nostro secolo, si reputa che soltanto chi scorge in lui un dono dello spirito russo, con tutte le implicazioni di questo termine, possa veramente intenderlo. In realtà, uno dei segni più evidenti del prestigio e dell'autorità di cui gode Bachtin all'estero è l'uso ormai corrente delle sue categorie da parte di non russisti, di filosofi del linguaggio, antropologi, teorici della letteratura, semiologi, ermeneuti, italianisti, studiosi di altre letterature straniere, per i quali la sua russicità è un dato del tutto secondario. L'allargamento del numero dei fruitori può certo produrre interpretazioni improprie e non sempre condivisibili, ma è lecito pensare che la contaminazione di vari saperi e di culture diverse non sarebbe stata sgradita a Michail Michajlovič.

Non dissimile è l'atteggiamento di chi sostiene che il linguaggio esopico usato da Bachtin cela una rete di allusioni e di riferimenti che soltanto un russo sarebbe in grado di sciogliere. Ne deriva la tendenza, filologicamente discutibile, a studiare non quello che Bachtin ha scritto, ma quello che avrebbe voluto scrivere. Nel corso dei secoli, ben pochi scrittori russi non hanno fatto ricorso al linguaggio esopico, e di conseguenza quasi tutta la letteratura russa dovrebbe risultare incomprensibile per gli stranieri. Nel dialogo tra autore e lettore ciascuno usa i mezzi di cui dispone; senza dubbio il lettore russo colto dispone di mezzi maggiori, lo straniero ha il vantaggio del distacco. Se la conoscenza ravvicinata di ogni allusione induce a segregare l'opera di Rabelais e la cultura popolare entro i limiti angusti di un pamphlet antistalinista, è preferibile mantenere la distanza che consente di vedere l'insieme e il carattere innovativo della lettura bachtiniana di Rabelais.

Per dirla con Benjamin, comprendere un'opera letteraria vuol dire far emergere quel «contenuto di verità» che si distingue dal semplice contenuto storico-contingente. E l'opera [p.]XXII di Bachtin, ben radicata nel suo tempo, è destinata a vivere nel tempo grande.

Tuttavia proprio gli studiosi russi (da Ko^zinov e Bo^zcarov, da Averincev a Batkin, da Bibler a Gogoti^zsvili, per fare qualche nome soltanto) hanno dato l'apporto maggiore alla pubblicazione di materiali di e su Bachtin e all'approfondimento del suo pensiero. Da loro viene l'indicazione di non assolutizzare le categorie bachtiniane, annullandone la fecondità. Persino, la fondamentale categoria del dialogo, portata all'estremo, renderebbe impossibile l'espressione di un pensiero che non si dissolva interamente tra le «parole altrui».

Una linea di studi largamente rappresentata indaga i rapporti di affinità e differenza tra Bachtin e altri scrittori, filosofi o intere correnti del pensiero novecentesco, contribuendo - quando non si limita a parallelismi puramente esteriori - a collocarlo in un contesto europeo e a precisare i suoi rapporti con la tradizione russa.

In Italia, come altrove, Bachtin è amato dai filosofi; assai meno dai filologi, infastiditi dalle sue imprecisioni, dalle discutibili ricostruzioni storiche. Non è un caso se intorno a due filosofi, Ponzio e Tagliagambe, si sono costituiti i due gruppi più costanti e produttivi nello studio del pensatore russo, nella diffusione della sua opera.

Difendendo Bachtin dalle critiche dei filologi, Bo^zcarov propone di leggerlo sullo sfondo della tradizione russa della libera discussione filosofico-religiosa; in tale contesto la sua lingua apparirebbe più rigorosa.

Navigando nel pescoso mare bachtiniano, due studiosi, C. Emerson e G.S. Morson, ne hanno estratto il concetto di «prosastica» (in Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics, Stanford Cal. 1990). Con questo termine si indicano due concetti distinti, benché affini. Il primo si contrappone a «poetica» e designa una teoria della letteratura che innalza la prosa, e in particolare il romanzo, al di sopra dei generi poetici; il secondo indica una forma di pensiero che presuppone l'importanza del quotidiano, del consueto, del prosaico. Entrambe le accezioni suscitano qualche perplessità. La parola «poetica» ha sempre indicato una teoria dell'opera letteraria, non della poesia soltanto; perciò mi sembra preferibile la dizione contestata di «poetica della prosa», già usata da Todorov.

[p.]XXIII Bachtin scopre, esamina e valorizza i caratteri specifici del romanzo, lo pone al di sopra dei generi poetici, ma non costruisce una nuova scala gerarchica dei generi letterari, che risulterebbe del tutto anacronistica. Scorge i limiti della poetica e

della stilistica tradizionali nell'analisi del romanzo, cambia i paradigmi generalmente accettati e non più soddisfacenti, senza rinchiudersi in un suo paradigma esclusivo, né sente il bisogno di coniare nuovi termini. La sua opera più nota, il libro su Dostoevskij, nell'edizione del 1963, si presenta fin dal titolo come uno studio della poetica di Dostoevskij, il lungo studio sul cronotopo nel romanzo ha per sottotitolo Saggi di poetica storica. Emerge la necessità di creare un apparato concettuale adeguato alla visione bachtiniana del romanzo. Si tratta di un ripensamento globale, ricco di implicazioni teoriche. L'opposizione, però - ammesso che di opposizione si possa parlare in una concezione onnicomprensiva come quella di Bachtin - non è tra poesia e prosa, bensì tra i generi fondati sulla norma, e un genere anomalo come il romanzo, ancora in evoluzione, che esula dai confini dei canoni letterari stabiliti e si conquista un proprio territorio.

Un lungo saggio di Bachtin è dedicato alla parola nel romanzo, e uno dei suoi punti di debolezza è da ricercare proprio nell'opposizione della parola poetica, definita «monologica» «autoritaria, dogmatica e conservatrice» alla parola romanzesca, dialogica, bivaoca. La parola poetica s'immerge nella natura «vergine», ancora «non detta» dell'oggetto; essa perciò non presuppone nulla al di fuori del proprio contesto. L'autore è cosciente che la sua affermazione può sembrare la conferma di una visione magico-sacrale della parola poetica come «lingua degli dei». Il suo testo è disseminato di puntualizzazioni e di osservazioni restrittive: non si vuol dire che la pluridiscorsività o l'eterolinguismo non possano affatto entrare nell'opera poetica; ci si riferisce al «limite ideale dei generi poetici; nelle opere reali sono possibili sostanziali prosaismi ed esistono numerose varietà ibride dei generi». La riserva, la precisazione è un procedimento caro a Bachtin, che ci fa assistere al dipanarsi del suo pensiero, alle obiezioni che muove a se stesso; perciò occorre cautela nel valutare le sue singole affermazioni.

Il concetto di prosaics, non è tanto una categoria letteraria [p.]XXIV quanto un modo di vedere la vita, una scala di valori che si esprime nella letteratura. In questa ottica può essere irrilevante che in un'ampia parte della prosa letteraria, nei racconti e nei romanzi che si ispirano al fantastico, al meraviglioso, allo straordinario, ciò che è abituale e consueto non trovi alcun posto, mentre una linea importante della poesia novecentesca, anche russa, predilige temi e toni dimessi, quotidiani. Né importa che, malgrado l'ostentato disprezzo per il byt, siano i vituperati futuristi a introdurre nella poesia il lessico colloquiale e quello basso.

Il «prosaico» attribuisce più valore alla saggezza del vivere quotidiano che alla costruzione di un sistema etico compiuto. Nella prosa - della letteratura e della vita - trovano posto il casuale, l'imprevisto, l'occasionale, che sono tanta parte della nostra esistenza, eppure sfuggono ad ogni tentativo di sistematizzazione. Prestando attenzione proprio a questi elementi di disordine, più che agli schemi dell'ordine, Bachtin precorrerebbe gli studiosi di quella «scienza del caos» che si è venuta affermando nell'ultimo quarto di secolo.

Nell'ambito dei recenti studi bachtiniani non mancano, del resto, quelli dedicati a un supposto dialogo a distanza tra Bachtin e la cultura del caos dei postmodernisti, all'uso di categorie come carnevalizzazione o polifonia (dei mondi) per leggere la letteratura postmoderna.

Varie correnti del pensiero moderno si contendono Bachtin come interlocutore privilegiato: segno delle grandi potenzialità e della forza di attrazione delle sue proposte, suscettibili di

interpretazioni molteplici, dove talvolta sfumano, fino a dissolversi, i confini del pensiero originario.

Le varie diramazioni del pensiero bachtiniano convergono sempre verso lo stesso nucleo di problemi e trovano nel romanzo e in alcuni autori emblematici (Cervantes, Rabelais, Dostoevskij) la loro più felice esemplificazione. Vi si scorgono le linee di un neoumanesimo che si oppone all'esaltazione della tecnica e delle sue ristrette specializzazioni in nome di una concezione delle scienze umane che sappia assimilare anche i risultati delle scienze esatte per farli confluire nell'unità della cultura.

Genere relativamente «giovane», formatosi al di fuori dei canoni consolidati, il romanzo è la sede privilegiata della [p.]XXV concezione dialogica di Bachtin, è un mondo aperto, non fossilizzato, in perenne trasformazione, che ci offre ancora uno spazio non frammentato, senza rigide paratie.

Possiamo bachtinianamente concludere, con le parole di Milan Kundera: «Nell'epoca della eccessiva divisione del lavoro, della specializzazione sfrenata, il romanzo è una delle ultime postazioni dove l'uomo possa ancora mantenere un contatto con la vita nel suo insieme».

Rossana Platone romanzo

[p. 3] Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria ?* Problema soderʒanija, materiala i formy v slovesnom chudoʒestvennom tvorʒestve.

Il presente studio è un tentativo di sottoporre ad analisi metodologica i fondamentali concetti e problemi della poetica, basandosi su un'estetica sistematica generale.

Come punto di partenza della nostra ricerca abbiamo preso alcuni studi russi di poetica, le cui tesi principali sono da noi esaminate criticamente nei primi capitoli; tuttavia noi qui non trattiamo e non valutiamo le tendenze generali e i singoli studi nel loro insieme e nella loro determinatezza storica: in primo piano per noi emerge soltanto il valore puramente sistematico dei concetti e delle tesi fondamentali. Nel nostro obiettivo non rientra neppure una rassegna storica o informativa degli studi di poetica: nelle ricerche che si pongono fini puramente sistematici, dove le entità significative non possono essere che le tesi e le dimostrazioni teoriche, tali rassegne non sempre sono opportune. Abbiamo inoltre liberato il nostro studio dall'inutile zavorra delle citazioni e dei rimandi, che non hanno alcun diretto significato metodologico in ricerche non storiche, mentre in uno studio conciso di carattere sistematico sono del tutto superflui: al lettore competente non servono e per gli altri non sono di giovamento.

1. Teoria dell'arte e estetica generale

Attualmente in Russia si va svolgendo un lavoro estremamente serio e fecondo nel campo della teoria dell'arte. La [p. 4] letteratura scientifica russa negli ultimi anni si è arricchita di opere di valore su questo argomento, e in particolare nel campo della poetica. Si può persino parlare di un rigoglio della teoria dell'arte in Russia, soprattutto rispetto al periodo precedente, quando la sfera dell'arte era il rifugio principale di ogni sorta di chiacchiera scientificamente irresponsabile, ma ricca di pretese di profondità: tutte le idee e le considerazioni che sembravano profonde e vitalmente feconde ma che non potevano essere inserite in alcuna scienza, cioè che non potevano trovare posto nell'unità oggettiva

della conoscenza, le cosiddette «scoperte peregrine», di solito erano enunciate e addotte in un fortuito ordine esteriore, prendendo lo spunto dall'arte in generale oppure da una sua opera in particolare. Il pensiero semiscientifico esteticizzato, che per equivoco si chiama a volte filosofico, ha sempre avuto un debole per l'arte, sentendo il proprio legame carnale, anche se non del tutto legittimo, con essa.

Adesso la situazione sta cambiando: il riconoscimento dei diritti imprescrittibili del pensiero scientifico anche nel campo dello studio dell'arte diventa patrimonio persino di un vasto pubblico; si può quasi parlare ormai anche di un altro eccesso: la moda dello scientismo, una superficiale pseudoscienza, uno sconsiderato e presuntuoso tono di scientificità là dove il tempo della scienza autentica non è ancora maturo, poiché l'aspirazione a costruire la scienza ad ogni costo e il più presto possibile spesso abbassa estremamente il livello della problematica, impoverisce l'oggetto sottoposto a studio e sostituisce persino questo oggetto - nel nostro caso, la creazione artistica - con qualcosa di totalmente diverso. Come vedremo, la giovane poetica russa non sempre ha saputo evitare questo pericolo. Costruire la scienza di una determinata sfera della creazione culturale, conservando tutta la complessità, la pienezza e l'originalità (1) dell'oggetto è impresa sommamente difficile.

Nonostante l'indubbia fecondità e rilevanza degli studi di poetica russi degli ultimi anni, la posizione scientifica generale della maggior parte di essi non può essere riconosciuta del tutto giusta e soddisfacente, e questo riguarda in [p. 5] particolare gli studi dei rappresentanti del cosiddetto metodo formale o morfologico, ma si estende anche ad alcune ricerche che non accettano del tutto tale metodo, pur condividendone certe premesse: a questo gruppo appartengono gli eccellenti studi del professor V.M. Ėžirmunskij.

Il difetto riscontrabile nella posizione scientifica di questi studi di poetica in ultima analisi si spiega col rapporto che essi stabiliscono tra la poetica e l'estetica generale filosofico-sistematica, rapporto sbagliato o, nel migliore dei casi, privo di precisione metodica. È il peccato originale della teoria dell'arte in tutti i suoi campi, peccato commesso fin dalla culla di questa disciplina: l'atteggiamento negativo verso l'estetica generale, il rifiuto di principio della sua guida. La scienza dell'arte spesso è definita mediante la sua contrapposizione a un'estetica filosofica notoriamente non scientifica. Costruire un sistema di giudizi scientifici su un'arte singola - nel caso dato, sulla letteratura - indipendentemente dai problemi riguardanti l'essenza dell'arte in generale, questa è la tendenza degli studi attuali di poetica.

Se per problema dell'essenza dell'arte si intende una metafisica dell'arte, bisogna riconoscere che la scientificità è possibile soltanto là dove la ricerca è condotta indipendentemente da simili problemi. Ma con la metafisica oggi, per fortuna, non si deve più polemizzare seriamente e l'indipendenza, alla quale pretende la poetica, acquista un senso del tutto diverso e assai triste, che si può definire come pretesa di costruire la scienza di una singola arte indipendentemente dalla conoscenza e dalla definizione sistematica dell'originalità dell'estetico nell'unità della cultura umana.

Questa pretesa, in sostanza, è irrealizzabile: senza un concetto sistematico dell'estetico, sia nella sua differenza dal conoscitivo e dall'etico, sia nel suo legame con essi entro l'unità della cultura, non si può neppure individuare l'oggetto che spetta allo studio della poetica - l'opera d'arte che si realizza nella parola, - separandolo dalla massa di opere verbali d'altro tipo; e questo concetto sistematico, naturalmente, è introdotto ogni volta dallo studioso, ma in modo del tutto acritico.

A volte si assicura che questo concetto può essere trovato nell'oggetto di studio immediatamente, che chi studia la teoria della letteratura non ha alcun bisogno di rivolgersi alla [p. 6] filosofia sistematica per cercare il concetto di estetico e che lo troverà nella letteratura stessa.

Effettivamente, l'estetico in un certo senso è dato nell'opera d'arte, e non è inventato dal filosofo; ma soltanto la filosofia sistematica coi suoi metodi può capirne scientificamente l'originalità, il rapporto con l'etico e il conoscitivo, il posto nel tutto della cultura umana e, infine, i limiti di applicazione. Il concetto di estetico non può essere derivato per via intuitiva o empirica dall'opera d'arte: esso allora sarà ingenuo, soggettivo e instabile; per autodefinirsi in modo sicuro e preciso esso deve definirsi relativamente alle altre sfere nell'unità della cultura umana.

Nessun valore culturale, nessun punto di vista creativo può e deve restare al livello della semplice datità, della nuda fattualità d'ordine storico o psicologico; soltanto la definizione sistematica nell'unità semantica della cultura supera la fattualità del valore culturale. L'autonomia dell'arte è fondata e garantita dalla sua partecipazione all'unità della cultura, dal fatto che in essa occupa un posto non soltanto originale, ma anche necessario e insostituibile; in caso contrario, questa autonomia sarebbe semplicemente arbitrio e, d'altro lato, si potrebbe imporre all'arte qualsiasi fine e destinazione, estranei alla sua natura nudamente fattuale: essa non potrebbe fare alcuna obiezione, poiché la nuda natura non può essere che sfruttata; un fatto e un'originalità puramente fattuale non hanno diritto di parola; per ottenerlo essi devono diventare senso; ma non si può diventare senso se non si partecipa all'unità, se non si accetta la legge dell'unità: un senso isolato è una contradictio in adiecto. La discordanza metodologica nel campo dello studio dell'arte può essere superata non mediante la creazione di un nuovo metodo, di ancora un altro metodo che partecipi alla lotta generale dei metodi, sfruttando a proprio modo la fattualità dell'arte, ma soltanto mediante una fondazione filosofica sistematica del fatto e dell'originalità dell'arte nell'unità della cultura umana.

La poetica, priva della base di un'estetica filosofica sistematica, diventa vacillante e fortuita nei suoi stessi principî. La poetica, definita sistematicamente, deve essere l'estetica della creazione artistica verbale. Questa definizione sottolinea la sua dipendenza dall'estetica generale.

L'assenza di un orientamento estetico filosofico-sistematico, [p. 7] l'assenza di una costante considerazione metodicamente meditata delle altre arti e dell'unità dell'arte come sfera dell'unitaria cultura umana porta la poetica russa contemporanea (2) a un'estrema semplificazione del compito scientifico, a una visione superficiale e incompleta dell'oggetto di studio: la ricerca si sente sicura soltanto là dove si muove all'estrema periferia della creazione artistica verbale e si disfa di tutti i problemi che portano l'arte sulla via maestra dell'unitaria cultura umana e che non possono essere risolti fuori di un vasto orientamento filosofico; la poetica si stringe alla linguistica, temendo di staccarsene oltremisura (nella maggior parte dei formalisti e in "zirmunskij"), e a volte aspirando addirittura a diventare un semplice settore della linguistica (in V.V. Vinogradov).

Per la poetica, come per ogni estetica speciale dove, oltre ai principî estetici generali, si deve tener conto anche della natura del materiale (nel caso nostro, verbale), la linguistica, come disciplina ausiliaria, naturalmente è necessaria; ma qui essa

comincia ad occupare un posto direttivo che assolutamente non le compete, quasi lo stesso posto che dovrebbe occupare l'estetica generale.

Il fenomeno rilevato è sommamente caratteristico di quelle scienze delle arti che si contrappongono all'estetica: nella maggior parte dei casi esse valutano in modo sbagliato il significato del materiale nella creazione artistica, e questa sopravvalutazione del momento materiale è condizionata da alcune considerazioni di principio.

A suo tempo fu proclamata la formula classica: non c'è l'arte, ci sono soltanto le singole arti. Questa tesi di fatto proponeva il primato del materiale nella creazione artistica, poiché il materiale è appunto ciò che divide le arti e, se è posto metodicamente in primo piano nella coscienza dello studioso di estetica, esso isola le singole arti. Ma da che cosa è determinato questo primato del materiale? Ed è esso legittimo in senso metodico?

[p. 8] Nella sua aspirazione a costruire il giudizio scientifico sull'arte indipendentemente dall'estetica filosofica generale, la teoria dell'arte trova nel materiale la base più stabile per una argomentazione scientifica: l'orientarsi verso il materiale crea infatti una allettante affinità con la scienza empirica positiva. In effetti lo spazio, la massa, il colore, il suono il teorico dell'arte (e l'artista) li riceve tutti dalle corrispondenti sezioni della scienza naturale matematica, e la parola la riceve dalla linguistica. Ed ecco che sul terreno della teoria dell'arte nasce la tendenza a intendere la forma artistica come forma di un dato materiale e basta, come una combinazione nell'ambito del materiale assunto nella sua determinatezza e nella sua legge scientifico-naturale e linguistica; il che darebbe ai giudizi della teoria dell'arte la possibilità di essere scientifico-positivi e in alcuni casi addirittura matematicamente dimostrabili.

Per questa via la teoria dell'arte giunge a creare una premessa di carattere estetico generale, psicologicamente e storicamente del tutto comprensibile in base a quanto abbiamo detto, ma non legittima e non passibile di dimostrazione sistematica, una premessa che, sviluppando alquanto ciò che si è detto sopra, formuliamo così: l'attività estetica è diretta verso il materiale e forma soltanto il materiale: la forma esteticamente significativa è la forma del materiale, inteso in senso scientifico-naturale o linguistico; le affermazioni degli artisti che la loro creazione è assiologica, è rivolta verso il mondo, verso la realtà, ha a che fare con gli uomini, coi rapporti sociali, coi valori etici, religiosi e d'altro tipo, non sono che metafore, poiché in effetti all'artista sta di fronte solo il materiale: lo spazio fisico-matematico, la massa, il suono, l'acustica, la parola della linguistica, ed egli può assumere una posizione artistica solo in rapporto al materiale dato, determinato.

Questa premessa di carattere estetico generale, che in modo tacito o esplicito sta alla base di moltissimi studi e di intere correnti nel campo delle scienze delle singole arti, ci dà il diritto di parlare di una particolare concezione estetica generale da essi acriticamente presupposta, che noi chiameremo estetica materiale.

L'estetica materiale si presenta come un'ipotesi di lavoro delle tendenze di teoria dell'arte che pretendono di essere [p. 9] indipendenti dall'estetica generale; su di essa si basano sia i formalisti sia V.M. Ľzirmunskij: è questa la premessa che li unifica (3).

Non è superfluo rilevare qui che il cosiddetto metodo formale non è affatto legato né storicamente né sistematicamente all'estetica formale (Kant, Herbart, ecc., a differenza dell'estetica del contenuto: Schelling, Hegel, ecc.) e non si trova sul suo cammino;

sul piano estetico generale tale metodo può essere definito come una varietà - alquanto semplificata e primitiva, si deve dire - dell'estetica materiale da noi indicata, la cui storia è la storia delle Kunstwissenschaften nella loro lotta per l'indipendenza dalla filosofia sistematica.

Quando si valutano gli studi di teoria dell'arte è necessario delimitare rigorosamente questa concezione generale dell'estetica materiale, assolutamente inaccettabile, come speriamo di mostrare in seguito, dalle affermazioni particolari puramente concrete che possono avere un significato scientifico, indipendentemente dalla falsa concezione generale, anche se soltanto nella sfera in cui la creazione artistica è condizionata dalla natura del dato materiale (4).

Si può dire che l'estetica materiale - come ipotesi di lavoro - è innocua e, se si ha una coscienza metodicamente precisa dei limiti della sua applicazione, essa può diventare persino produttiva, a condizione di studiare soltanto la tecnica della creazione artistica, mentre diventa del tutto nociva e inammissibile là dove, sulla sua base, si cerca di comprendere e studiare la creazione artistica nel suo complesso, nella sua originalità e significanza estetiche.

L'estetica materiale, che nelle sue pretese non si limiti solo al lato tecnico della creazione artistica, porta a tutta una serie [p. 10] di errori di principio e di ostacoli per essa insuperabili. Noi ne analizzeremo i più importanti; inoltre in tutta la successiva trattazione considereremo l'estetica materiale in modo ormai indipendente dalle scienze delle singole arti, e precisamente come concezione estetica generale autonoma, quale essa in effetti è; come tale, essa deve essere sottoposta a discussione e critica per appurare se possa soddisfare alle esigenze che sono imprescindibili per ogni teoria estetica generale.

1) L'estetica materiale non è capace di fondare la forma artistica.

La tesi principale dell'estetica materiale riguardante la forma suscita tutta una serie di dubbi e, in generale, non è convincente.

La forma, intesa come forma del materiale soltanto nella sua determinatezza scientifico-naturale (matematica o linguistica), diventa un suo ordinamento puramente esterno, privo di momento assiologico. Resta del tutto incompresa la tensione emozionale volitiva della forma, il carattere, che le è proprio, di espressione di un rapporto assiologico dell'autore e del contemplatore con qualcosa che è al di là del materiale, poiché questo rapporto emozionale e volitivo espresso dalla forma (dal ritmo, dall'armonia, dalla simmetria e dagli altri momenti formali) ha un carattere troppo teso, troppo attivo per poter essere interpretato come rapporto col materiale.

Ogni sentimento, privo dell'oggetto che gli dà senso, decade a stato psichico nudamente fattuale, isolato e extraculturale, e quindi un sentimento, espresso dalla forma, non riferito ad alcunché diventa semplicemente uno stato dell'organismo psicofisico, uno stato privo di ogni intenzionalità che disserri il cerchio della nuda presenzialità psichica, diventa semplicemente un diletto che in ultima analisi può essere spiegato e inteso in modo puramente edonistico, così, per esempio: il materiale nell'arte è organizzato dalla forma in modo da diventare lo stimolo di sensazioni e stati piacevoli dell'organismo psicofisico. A questa conclusione, non giunge quasi mai l'estetica materiale, ma ad essa dovrebbe giungere con logica coerenza.

L'opera d'arte, intesa come materiale organizzato, come cosa, può avere un significato soltanto come stimolo fisico di stati [p. 11] fisiologici e psichici, oppure deve ricevere una destinazione utilitaria, pratica.

Il metodo formale russo, con la coerenza propria ad ogni primitivismo e con una certa dose di spirito nichilistico, usa i termini: «sentire» la forma, «fare» l'opera d'arte, ecc.

Quando lo scultore lavora col marmo, egli indubbiamente tratta il marmo nella sua determinatezza fisica, ma non al marmo è diretta l'attività artistico-assiologica del creatore e non al marmo si riferisce la forma attuata dall'artista, anche se l'attuazione non può prescindere dal marmo neppure per un istante, come del resto non prescinde neppure dallo scalpello, il quale in nessuna misura rientra nell'oggetto artistico come suo momento; la forma scultorea creata è la forma esteticamente significativa dell'uomo e del suo corpo: l'intenzionalità della creazione e della contemplazione va in questa direzione; l'atteggiamento dell'artista e del contemplatore verso il marmo come corpo fisico determinato ha un carattere secondario e derivato, diretto da un rapporto primario con i valori oggettuali, nel caso dato con il valore del corpo umano.

Naturalmente, non ci sarà forse nessuno che applichi al marmo i principî dell'estetica materiale con la coerenza con cui lo abbiamo fatto nel nostro esempio (ed effettivamente il marmo - come materiale - ha un significato più specifico e più stretto di quello che di solito si attribuisce al termine «materiale» nell'estetica materiale); ma, in via di principio, le cose non stanno diversamente quando invece del marmo ci si riferisce al suono dell'acustica, o alla parola della linguistica; solo che la situazione diventa un po' più complessa e non è così evidentemente assurda a prima vista, soprattutto naturalmente, quando il materiale è la parola, oggetto di quella scienza umana che è la linguistica.

Le consuete espressioni metaforiche: la forma artistica celebra qualcuno, orna, trasfigura, giustifica, afferma, ecc. qualcuno o qualcosa, hanno tuttavia una parte di validità scientifica proprio nel senso che la forma artisticamente significativa si riferisce davvero a qualcosa ed è diretta assiologicamente verso qualcosa al di là del materiale al quale essa è fissata e al quale è pur indissolubilmente legata. Sarà necessario ammettere il momento del contenuto che permetta di intendere la forma in un modo più sostanziale del rozzo edonismo.

Ma c'è una bellezza libera, non inerente, c'è l'arte non figurativa, [p. 12] nei riguardi della quale l'estetica materiale sembra del tutto giustificata.

Senza entrare per ora particolareggiatamente in una discussione di questo problema, ci limiteremo a osservare quanto segue: le arti libere sono libere soltanto dalla determinatezza puramente conoscitiva e dalla differenziatezza oggettuale del loro contenuto, come la musica, ad esempio. Ma anche in esse la forma è in ugual grado libera anche da un immediato rapporto primario con il materiale: il suono dell'acustica.

In generale si deve distinguere rigorosamente (il che non si fa quasi mai) il contenuto - momento, come vedremo, necessario dell'oggetto artistico - e la differenziatezza oggettuale conoscitiva - momento non obbligatorio in esso -; la libertà dalla determinatezza del concetto non equivale affatto alla libertà dal contenuto, e la non figuratività non è assenza di contenuto; anche nelle altre sfere della cultura si hanno valori che per principio non ammettono una differenziazione oggettuale e una limitazione da parte di uno stabile concetto determinato: così, l'atto morale alle sue vette realizza un valore che si può soltanto compiere, ma che è impossibile esprimere e conoscere in un concetto adeguato. La musica è priva di determinatezza oggettuale e di differenziatezza conoscitiva, ma essa è profondamente dotata di contenuto: la sua forma ci porta oltre i confini del suono acustico, e non in un vuoto assiologico: il

contenuto qui è, nella sua base, etico (si può parlare anche di una oggettualità libera, non predeterminata, della tensione etica inglobata dalla forma musicale). Come materiale organizzato, una musica senza contenuto non sarebbe altro che uno stimolo fisico di uno stato psicofisiologico di diletto.

In tal modo anche nelle arti non figurative la forma non può essere fondata come forma del materiale.

2) L'estetica materiale non può fondare la differenza essenziale tra l'oggetto estetico e l'opera esterna, tra l'articolazione e i legami all'interno di questo oggetto e le articolazioni e i legami materiali all'interno dell'opera, e sempre manifesta la tendenza a confondere questi momenti.

Per l'estetica come scienza l'opera d'arte è, naturalmente, l'oggetto della conoscenza, ma questo atteggiamento conoscitivo verso l'opera ha un carattere secondario, e primario deve [p. 13] essere l'atteggiamento puramente artistico. L'analisi estetica immediatamente deve essere rivolta non verso l'opera nella sua datità sensibile, cui solo la conoscenza conferisce un ordine, ma verso ciò che l'opera è per l'attività estetica dell'artista e del contemplatore che vi è rivolta.

L'oggetto dell'analisi estetica è quindi il contenuto dell'attività estetica (della contemplazione) rivolta all'opera.

Questo contenuto sarà da noi in seguito chiamato semplicemente oggetto estetico, a differenza dell'opera esterna che ammette anche altri accostamenti, e prima di tutto quello primariamente conoscitivo, cioè la percezione sensibile ordinata dal concetto.

Comprendere l'oggetto estetico nella sua originalità puramente artistica e la sua struttura, che in seguito chiameremo architettonica dell'oggetto estetico, è il primo compito dell'analisi estetica.

Poi l'analisi estetica deve rivolgersi all'opera nella sua datità primaria, puramente conoscitiva e comprenderne la struttura in modo del tutto indipendente dall'oggetto estetico: lo studioso di estetica deve diventare geometra, fisico, anatomista, fisiologo, linguista, come deve fare, fino a un certo punto, anche l'artista. Così, l'opera d'arte verbale va capita interamente in tutti i suoi momenti come fenomeno del linguaggio, in modo puramente linguistico, senza alcuna considerazione dell'oggetto estetico da essa attuato, nei puri limiti del sistema di leggi scientifiche che ne governa il materiale.

E, infine, il terzo compito dell'analisi estetica è quello di comprendere l'opera materiale esterna come attuante l'oggetto estetico, come apparato tecnico del compimento estetico. E' chiaro che questo terzo compito presuppone, come già conosciuti e studiati, sia l'oggetto estetico nella sua originalità, sia l'opera materiale nella sua extraestetica datità.

Nella risoluzione di questo terzo compito si deve lavorare col metodo teleologico.

Chiameremo composizione la struttura dell'opera intesa teleologicamente come attuante l'oggetto estetico. La composizione finalistica dell'opera materiale, naturalmente, non coincide affatto con l'esistenza artistica placata e autosufficiente dell'oggetto estetico.

La composizione può essere definita anche come l'insieme dei fattori dell'impressione artistica.

[p. 14] L'estetica materiale non è consapevole con sufficiente chiarezza metodica del proprio carattere secondario e non attua fino in fondo l'esteticizzazione preliminare del suo oggetto; perciò essa non ha mai a che fare con l'oggetto estetico nella sua assoluta purezza e per principio non è capace di comprenderne l'originalità. Oltre l'opera come materiale organizzato essa - secondo la propria

premessa fondamentale - non può andare.

A rigore di termini, all'estetica materiale è accessibile pienamente solo il secondo dei compiti da noi indicati dell'analisi estetica, cioè lo studio non ancora estetico dell'opera come oggetto scientifico-naturale o linguistico. L'analisi dell'opera come un tutto compositivo, finalistico non può essere realizzata in modo soddisfacente da tale estetica, poiché manca una comprensione dell'originalità dell'oggetto estetico. Questo oggetto, naturalmente, viene immesso dalla viva contemplazione estetica del ricercatore, ma in modo del tutto acritico e metodicamente inconsapevole.

La mancata distinzione dei tre momenti da noi indicati: a) dell'oggetto estetico, b) della datità materiale extraestetica dell'opera, c) dell'organizzazione compositiva teleologicamente intesa del materiale, reca nel lavoro dell'estetica materiale - e ciò riguarda quasi tutta la teoria dell'arte - molta ambiguità e oscurità e porta a una costante quaternio terminorum nei sillogismi: ora ci si riferisce all'oggetto estetico, ora all'opera esterna, ora alla composizione. La ricerca oscilla sostanzialmente tra il secondo e il terzo momento, saltando dall'uno all'altro senza alcuna coerenza metodica, ma il peggio è che la composizione finalistica, acriticamente intesa, dell'opera è dichiarata valore artistico, oggetto estetico in modo immediato. L'attività (e la contemplazione) artistica sono sostituite, inoltre, da un giudizio conoscitivo e da una cattiva - perché priva di consapevolezza metodica - valutazione tecnica.

3) Negli studi dell'estetica materiale si produce una inevitabile confusione costante delle forme architettoniche e compositive, inoltre le prime non raggiungono mai la chiarezza e la purezza di principio della definizione e vengono sottovalutate.

Questo difetto dell'estetica materiale è condizionato [p. 15] dall'essenza stessa di questa concezione e, al suo interno, è insuperabile. Naturalmente, esso è strettamente legato alle peculiarità da noi indicate nel punto primo e secondo.

Ecco alcuni esempi di delimitazione metodica delle forme architettoniche e compositive.

L'individualità estetica è la forma puramente architettonica dell'oggetto estetico: si individualizza un evento, una persona, un oggetto esteticamente animato, ecc.; un particolare carattere ha l'individualità dell'autore-creatore, la quale pure entra nell'oggetto estetico; ma la forma dell'individualità non può affatto essere attribuita nello stesso senso - cioè in senso puramente estetico - anche all'opera come materiale organizzato (al quadro, a un tutto verbale, ecc.); attribuire ad essi individualità si può soltanto metaforicamente, cioè rendendoli oggetto di una nuova elementare opera d'arte verbale - una metafora - e poetizzandoli.

La forma dell'autosufficienza, che appartiene a tutto ciò che è esteticamente compiuto, è una forma puramente architettonica, che non può affatto essere trasferita all'opera come materiale organizzato, opera che è una totalità teleologica compositiva dove ogni momento e l'intera totalità tendono a un fine, attuano qualcosa, servono qualcosa. Definire autosufficiente, ad esempio, la totalità verbale di un'opera è possibile, solo se si usa una metafora puramente romantica assai ardita.

Il romanzo è una forma puramente compositiva di organizzazione di masse verbali che realizza nell'oggetto estetico la forma architettonica di compimento artistico di un evento storico o sociale; tale forma è una varietà della forma del compimento epico.

Il dramma è una forma compositiva (il dialogo, l'articolazione in atti, ecc.), ma il tragico e il comico sono forme architettoniche del compimento.

Naturalmente, si può parlare anche delle forme compositive della commedia e della tragedia come varietà di quella drammatica, riferendosi ai procedimenti di ordinamento compositivo del materiale verbale, e non ai valori etico-conoscitivi: la terminologia non è né stabile né completa. Si deve tenere presente che ogni forma architettonica è attuata da determinati procedimenti compositivi e, d'altra parte, che alle maggiori forme compositive - ad esempio, quelle dei [p. 16] generi - corrispondono nell'oggetto attuato forme architettoniche essenziali.

La forma del lirico è architettonica, ma si hanno le forme compositive delle poesie liriche.

L'umorismo, l'eroicizzazione, il tipo, il carattere sono forme puramente architettoniche, ma esse sono attuate, naturalmente, da determinati procedimenti compositivi; il poema, il racconto, la novella sono forme di genere puramente compositive; il capitolo, la strofa, il verso sono articolazioni puramente compositive (anche se possono essere intese in modo puramente linguistico, cioè indipendentemente dal loro telos estetico).

Il ritmo può essere inteso nell'uno e nell'altro senso, cioè come forma sia architettonica sia compositiva: come forma di ordinamento del materiale sonoro, empiricamente percepito, sentito e conosciuto, il ritmo è compositivo; emozionalmente diretto, riferito a quel valore di aspirazione e tensione interna che esso compie, il ritmo è architettonico.

Tra queste forme architettoniche, da noi indicate senza alcun ordine sistematico, vi sono, naturalmente, gradazioni essenziali, che noi qui non possiamo analizzare; per noi è importante solo il fatto che esse - in contrapposizione alle forme compositive - entrano tutte nell'oggetto estetico.

Le forme architettoniche sono forme del valore psichico e corporeo dell'uomo estetico, forme della natura come suo ambiente circostante, forme dell'evento nel suo aspetto personale, sociale e storico, ecc.; esse sono tutte realizzazioni, risultati, non servono nulla, ma hanno una loro placata autosufficienza: sono forme dell'esistenza estetica nella sua originalità.

Le forme compositive, che organizzano il materiale, hanno un carattere teleologico, ausiliario, per così dire inquieto e sottostanno a una valutazione puramente tecnica circa il grado di adeguatezza con cui realizzano il compito architettonico. La forma architettonica determina la scelta di quella compositiva: così, la forma della tragedia (la forma dell'evento, in parte della persona: il carattere tragico) sceglie un'adeguata forma compositiva: quella drammatica. Non ne deriva, naturalmente, che la forma architettonica esista chi sa dove bell'e pronta e può essere realizzata prescindendo da quella compositiva.

[p. 17] Sul terreno dell'estetica materiale è assolutamente impossibile una rigorosa distinzione di principio delle forme compositive e architettoniche e spesso nasce la tendenza a dissolvere le forme architettoniche in quelle compositive. Un'estrema espressione di questa tendenza è il metodo formale russo, dove le forme compositive e di genere tendono a inghiottire tutto l'oggetto estetico e dove per di più manca una distinzione rigorosa delle forme linguistiche e compositive.

Le cose, in sostanza, cambiano poco, quando le forme architettoniche vengono riferite alla tematica e quelle compositive alla stilistica, alla strumentazione della composizione, in un senso più stretto di quello che noi attribuiamo a questo termine; inoltre esse vengono poste accanto nell'opera (manca la distinzione tra l'oggetto estetico e l'opera esterna) e si distinguono soltanto come forme di ordinamento dei vari lati del materiale (così, ad esempio,

nei lavori di V.M. ĭzirmunskij). La differenza metodica di principio delle forme compositive e architettoniche e la comprensione della loro appartenenza a piani del tutto diversi mancano anche qui. A ciò si aggiunge la negazione del momento tematico in alcune arti (ad esempio, la musica) e così tra arti tematiche e non tematiche si scava un assoluto abisso. Si deve notare che la tematica, così come la intende ĭzirmunskij, è lungi dal coincidere con l'architettura dell'oggetto estetico; è vero che in essa è entrata la maggior parte delle forme architettoniche, ma non tutte, e con esse è entrato qualcosa di estraneo all'oggetto estetico.

Le principali forme architettoniche sono comuni a tutte le arti e a tutta la sfera dell'estetico, e costituiscono l'unità di questa sfera. Tra le forme compositive delle varie arti esistono analogie condizionate dalla comunanza dei compiti architettonici, ma qui entrano nei loro diritti le particolarità dei materiali.

Una corretta impostazione del problema dello stile - uno dei più importanti problemi dell'estetica - fuori di una rigorosa distinzione delle forme architettoniche e compositive è impossibile.

4) L'estetica materiale non è capace di spiegare la visione estetica fuori dell'arte: la contemplazione estetica della natura, i momenti estetici nel mito, nella concezione del mondo e, infine, tutto ciò che si chiama estetismo, cioè l'illegittimo [p. 18] trasferimento delle forme estetiche nella sfera dell'atto etico (personale, politico, sociale) e nella sfera della conoscenza (il pensiero semiscientifico esteticizzato di filosofi come Nietzsche e altri).

Caratteristica specifica di tutti questi fenomeni di visione estetica fuori dell'arte è l'assenza di un materiale determinato e organizzato, e quindi di una tecnica; la forma qui nella maggior parte dei casi non è oggettivata e fissata. Proprio per questo tali fenomeni di visione estetica fuori dell'arte non raggiungono la purezza e pienezza metodica dell'autonomia e della originalità: essi sono confusi, instabili, ibridi. L'estetico si realizza pienamente solo nell'arte, perciò l'estetica deve essere orientata verso l'arte; sarebbe metodicamente assurdo cominciare la costruzione estetica dall'estetica della natura o del mito; ma l'estetica deve spiegare queste forme ibride e impure di estetico: è un compito estremamente importante in senso filosofico e vitale. Questo compito può servire da pietra di paragone della fecondità di ogni teoria estetica.

L'estetica materiale con la sua nozione della forma è priva persino di un metodo per affrontare simili fenomeni.

5) L'estetica materiale non può fondare la storia dell'arte.

E' fuori dubbio, naturalmente, che un'elaborazione feconda della storia di una determinata arte presuppone un'elaborazione seria dell'estetica di quell'arte, ma bisogna sottolineare in modo particolare il significato basilare dell'estetica sistematica generale, oltre al significato che le spetta nella costruzione di ogni estetica speciale, poiché essa soltanto vede e fonda l'arte nella sua essenziale determinatezza e interazione con tutti gli altri campi della creazione culturale, nell'unità della cultura e nell'unità del processo storico del divenire della cultura.

La storia non conosce serie isolate: una serie isolata come tale è statica, e in essa l'alternanza dei momenti può essere soltanto un'articolazione sistematica o una disposizione puramente meccanica delle serie, ma mai un processo storico; soltanto se si stabilisce un'azione e un condizionamento reciproci tra una serie e le altre, si crea un punto di vista storico. Si deve cessare di essere solo se stessi, se si vuole entrare nella storia.

L'estetica materiale, che isola nella cultura non soltanto l'arte ma anche le singole arti e prende l'opera non nella sua [p. 19] vita

artistica ma come cosa e materiale organizzato, nel migliore dei casi è capace di fondare una tavola cronologica delle modificazioni dei procedimenti tecnici di una data arte, poiché la tecnica isolata in generale non può avere storia.

Sono questi i principali e inevitabili difetti dell'estetica formale e gli ostacoli che essa non può superare; essi sono tutti illustrati in modo abbastanza chiaro dal metodo formale russo a causa del primitivismo e della intransigenza alquanto settaria della sua concezione estetica generale.

Tutti i difetti, da noi rilevati nei nostri cinque punti, in ultima analisi sono condizionati dalla tesi metodicamente errata, indicata al principio del capitolo, secondo cui si può e si deve costruire una scienza dell'arte prescindendo dall'estetica filosofico-sistematica. Il risultato è l'assenza di una solida base scientifica. Per salvarsi dal mare della soggettività, nel quale affonda un giudizio estetico privo di base scientifica, la teoria dell'arte tende a trovare rifugio presso le discipline scientifiche preposte al materiale della data arte, così come una volta - ma anche adesso, talvolta - per gli stessi motivi la teoria dell'arte si avvinghiava alla psicologia e persino alla fisiologia; ma si tratta di un salvataggio illusorio: un giudizio è effettivamente scientifico solo là dove non supera i confini della disciplina salvatrice, ma non appena li sorpassa e diventa propriamente un giudizio estetico, esso si trova afferrato dalla primiera forza delle onde del soggettivo e del fortuito, dalle quali aveva sperato di salvarsi; in questa posizione si trova prima di tutto l'affermazione fondamentale della teoria dell'arte che stabilisce il significato del materiale nella creazione artistica: esso è un giudizio estetico generale e, lo voglia o no, deve sostenere la critica dell'estetica filosofica generale: solo essa può fondare un simile giudizio, e solo essa lo può confutare.

I punti da noi esaminati rendono estremamente dubbia la premessa dell'estetica materiale e in parte indicano la direzione di una più corretta comprensione della natura dell'estetico e dei suoi momenti. Procedere in questa direzione sul piano dell'estetica generale, ma privilegiandone l'applicazione alla creazione letteraria, è il compito dei capitoli seguenti.

Dopo aver definito il momento del contenuto e stabilito correttamente il posto del materiale nella creazione artistica, disponiamo anche di un corretto punto di vista sulla forma e [p. 20] possiamo capire che la forma, da un lato, è effettivamente materiale, interamente attuata nel materiale e saldata ad esso, e, dall'altro, ci porta assiologicamente oltre i limiti dell'opera come materiale organizzato, come cosa; questo spiega e rafforza tutto ciò che abbiamo delineato sopra a titolo di semplici ipotesi e indicazioni.

NOTE:

(1) Il corsivo qui e in seguito è sempre dell'autore.

(2) Naturalmente, tra i recenti lavori russi sulla poetica e sulla metodologia della storia della letteratura ce ne sono alcuni che, dal nostro punto di vista, hanno una posizione metodologica più giusta. Particolare attenzione merita lo splendido articolo di A.A. Smirnov, Puti i zadačci nauki o literature, in «Literaturnaja mysl'», II, 1923. In seguito faremo interamente nostre molte tesi e conclusioni di questo articolo.

(3) Questa premessa, da noi formulata in modo netto e categorico, spesso assume forme più attenuate, una cui variante caratteristica è la concezione di V.M. ĭzirmunskij, che mette in rilievo il momento tematico; però anche il tema è da lui introdotto soltanto come momento del materiale (come significato di una parola) e in alcune arti, il cui materiale è privo di questo momento, il tema è assente.

(4) Nei lavori dei formalisti, accanto ad affermazioni assolutamente ingiustificate (soprattutto di carattere generale), si trovano molte osservazioni scientificamente valide. Opere come Rifma, eë teorija i istorija di V.M. ėzirmunskij e Russkaja metrika di B.V. Tomaŕevskij hanno un alto valore scientifico. Lo studio della tecnica delle opere dell'arte verbale in generale è cominciato per la prima volta sul terreno dell'estetica materiale, sia nell'Europa occidentale che in Russia.

2. Il problema del contenuto

Il problema di una determinata sfera culturale nel suo complesso - della conoscenza, della morale, dell'arte - può essere compreso come problema dei limiti di questa sfera.

Un determinato punto di vista creativo, possibile o fattualmente presente, diventa necessario e indispensabile in modo convincente solo in correlazione con altri punti di vista creativi: solo là dove, ai loro confini, nasce un sostanziale bisogno di quel punto di vista, della sua originalità creativa, esso trova la sua solida fondazione e giustificazione; dall'interno di se stesso, fuori della sua partecipazione all'unità della cultura, esso è solo nudamente fattuale, mentre la sua originalità può sembrare mero arbitrio e capriccio.

Non ci si deve, tuttavia, immaginare la sfera della cultura come un tutto spaziale che ha dei confini, ma che ha anche un territorio interno. La sfera culturale non ha un territorio interno: essa è tutta disposta ai confini, i confini passano dappertutto, attraverso ogni suo momento; l'unità sistematica della cultura si estende agli atomi della vita culturale e, come un sole, si riflette in ogni sua goccia. Ogni atto culturale vive essenzialmente ai confini: in questo sta la sua serietà e importanza; distolto dai confini, esso perde terreno, diventa vuoto e borioso, degenera e muore.

In questo senso possiamo parlare della concreta sistematicità di ogni fenomeno della cultura, di ogni singolo atto culturale, possiamo parlare della sua autonoma partecipazione o partecipe autonomia.

Soltanto in questa sua concreta sistematicità, cioè nell'immediato riferirsi e orientarsi nell'unità della cultura, il fenomeno cessa di essere un nudo fatto puramente presente, acquista rilevanza e senso e diventa una sorta di monade che riflette in sé tutto e in tutto è riflessa.

[p. 21] In effetti: nessun atto creativo culturale ha a che fare con una materia del tutto indifferente al valore, del tutto casuale e priva di ordinamento - materia e caos sono in generale concetti relativi, - ma sempre con qualcosa di già valutato e in qualche misura ordinato, rispetto al quale tale atto deve responsabilmente occupare adesso una sua posizione assiologica. Così, l'atto conoscitivo trova la realtà già elaborata nei concetti del pensiero prescientifico, ma, soprattutto, già valutata e ordinata dall'atto etico: pratico-quotidiano, sociale, politico; la trova affermata religiosamente e, infine, l'atto conoscitivo parte dall'immagine esteticamente ordinata dell'oggetto, dalla visione dell'oggetto.

Ciò che la conoscenza trova preesistente non è, quindi, res nullius, ma la realtà dell'atto etico in tutte le sue varianti e la realtà della visione estetica. E sempre l'atto conoscitivo deve occupare, nei riguardi di questa realtà, una posizione essenziale che non deve essere, naturalmente, una collisione fortuita, ma può e deve essere sistematicamente motivata dall'essenza della conoscenza anche degli altri campi.

Lo stesso si deve dire anche dell'atto artistico: anch'esso vive e si muove non nel vuoto ma nella tesa atmosfera assiologica di una responsabile determinazione reciproca. L'opera d'arte come cosa è

tranquillamente e ottusamente delimitata in senso spaziale e temporale da tutte le altre cose: una statua o un quadro espelle fisicamente dallo spazio che occupa tutto il resto; la lettura del libro comincia a una data ora, occupa un certo tempo e lo riempie, e a una data ora finisce; inoltre il libro stesso è chiuso strettamente da ogni parte nella rilegatura; ma l'opera è viva e artisticamente significativa nel teso e attivo determinarsi reciproco con la realtà conosciuta e valutata dall'azione. Viva e significativa è l'opera - in quanto artistica, - naturalmente, non nella nostra psiche; qui essa è soltanto empiricamente presente come processo psichico, temporalmente localizzato e psicologicamente regolato. Viva e significativa è l'opera nel mondo, anch'esso vivo e significativo, in senso conoscitivo, sociale, politico, economico, religioso.

La consueta contrapposizione tra la realtà e l'arte o tra la vita e l'arte e l'aspirazione a trovare tra loro un legame essenziale è del tutto legittima, ma ha bisogno di una più precisa formulazione scientifica. La realtà contrapposta all'arte può [p. 22] essere soltanto la realtà della conoscenza e dell'atto etico in tutte le sue varianti: la realtà della vita pratica, cioè economica, sociale, politica e propriamente morale.

Si deve notare che sul piano del pensiero comune la realtà, contrapposta all'arte - in questi casi, del resto, si preferisce usare la parola «vita» - è già essenzialmente esteticizzata: è già un'immagine artistica della realtà, ma un'immagine ibrida e instabile. Molto spesso, rimproverando all'arte moderna il suo distacco dalla realtà in generale, le contrappongono in effetti la realtà della vecchia arte, dell'«arte classica», credendo che si tratti di una realtà neutra. Ma all'estetico in quanto tale si deve contrapporre nel modo più netto e rigoroso la realtà, non ancora esteticizzata e quindi non unificata, della conoscenza e dell'azione; si deve ricordare che essa diventa vita o realtà concretamente unitaria solo nell'intuizione estetica e unità sistematica prestabilita - nella conoscenza filosofica.

Bisogna guardarsi anche dalla delimitazione illegittima e metodicamente ingiustificata che enuclea a capriccio un momento soltanto del mondo extraestetico: così, la necessità della natura delle scienze naturali viene contrapposta alla libertà e fantasia dell'artista, oppure abbastanza spesso si insiste soltanto sul momento sociale o politico-attuale, e a volte persino sull'ingenua e instabile realtà della pratica vitale.

Bisogna inoltre ricordare una volta per tutte che all'arte non si può contrapporre alcuna realtà in sé, alcuna realtà neutra: per il fatto stesso che parliamo della realtà e la contrapponiamo a qualcosa, noi la definiamo e valutiamo; bisogna giungere soltanto a essere chiari con se stessi e a capire la direzione effettiva della propria valutazione.

Tutto questo può essere espresso brevemente così: la realtà può essere contrapposta all'arte soltanto come qualcosa di buono o qualcosa di vero può essere contrapposto alla bellezza.

Ogni fenomeno della cultura è concreto e sistematico, cioè occupa una posizione sostanziale rispetto alla realtà preesistente degli altri orientamenti culturali e in tal modo partecipa all'unità prestabilita della cultura. Ma i rapporti della conoscenza, dell'atto etico e della creazione artistica con questa realtà sono profondamente diversi.

[p. 23] La conoscenza non accetta la valutazione etica e l'organizzazione formale (5) estetica dell'esistenza e si distacca da essi; in questo senso è come se la conoscenza non trovasse nulla di

preesistente e cominciasse da zero, o meglio come se il momento della preesistenza di qualcosa di significativo oltre la conoscenza restasse fuori di essa e si ritirasse nel campo della fattualità storica, psicologica, biografico-personale o d'altro tipo, comunque fortuita dal punto di vista della conoscenza stessa.

Nell'interno della conoscenza la valutazione preesistente e l'organizzazione formale estetica non entrano. La realtà, entrando nella scienza, si spoglia di tutte le vesti assiologiche per diventare nuda e pura realtà della conoscenza, dove sovrana è soltanto l'unità della verità. Nell'unità della cultura una positiva determinazione reciproca ha luogo soltanto nei riguardi della totalità della conoscenza nella filosofia sistematica.

C'è un mondo unitario della scienza, una realtà unitaria della conoscenza, al di fuori della quale nulla può diventare conoscitivamente significativo; questa realtà della conoscenza non è compiuta ed è sempre aperta. Tutto ciò che esiste per la conoscenza, è da essa stessa determinato e - come progetto - è determinato sotto ogni riguardo: tutto ciò che nell'oggetto si ostina e quasi resiste alla conoscenza, tutto ciò che in esso non è ancora conosciuto, resiste soltanto per la conoscenza, come problema puramente conoscitivo, e non come alcunché di dotato di valore extraconoscitivo, come qualcosa di buono, santo, utile, ecc.: una simile resistenza assiologica è ignota alla conoscenza.

Naturalmente, il mondo dell'atto etico e il mondo della bellezza diventano anch'essi oggetto della conoscenza, senza però portare in essa le loro valutazioni e le loro leggi: per diventare conoscitivamente significanti essi devono sottomettersi totalmente alla sua unità e alla sua legge.

Così, l'atto conoscitivo ha un rapporto puramente negativo con la preesistente realtà dell'atto etico e della visione estetica, realizzando in tal modo la purezza della propria originalità. [p. 24] Questo fondamentale carattere della conoscenza condiziona le sue seguenti particolarità: l'atto conoscitivo tiene conto soltanto del lavoro preesistente della conoscenza e non occupa alcuna posizione autonoma nei riguardi della realtà dell'atto e della creazione artistica nella loro determinatezza storica; anzi, la particolarità, la singolarità dell'atto conoscitivo e della sua espressione nell'opera scientifica particolare, individuale non sono significanti dal punto di vista della conoscenza: nel mondo della conoscenza per principio non ci sono singoli atti e singole opere; è necessario immettere altri punti di vista per trovare una via d'accesso e rendere sostanziale la singolarità storica dell'atto conoscitivo e la particolarità, la compiutezza e l'individualità dell'opera scientifica, mentre - come vedremo poi - il mondo dell'arte deve, per sua natura, scindersi in totalità singole, autosufficienti, individuali, le opere d'arte, ognuna delle quali occupa una posizione autonoma rispetto alla realtà della conoscenza e dell'atto; il che crea la storicità immanente dell'opera d'arte.

In un modo alquanto diverso si rapporta con la realtà preesistente della conoscenza e della visione estetica l'atto etico. Questo rapporto di solito è espresso come quello del dover essere con la realtà; non abbiamo intenzione di entrare ora in un'analisi di questo problema e ci limiteremo ad osservare che qui il rapporto ha un carattere negativo, benché diverso che nella sfera della conoscenza (6).

Passiamo alla creazione artistica.

La particolarità fondamentale dell'estetico, quella che lo differenzia nettamente dalla conoscenza e dall'atto, è il suo carattere recettivo, positivamente accogliente: la realtà preesistente all'atto estetico, conosciuta e valutata eticamente,

entra nell'opera (più esattamente, nell'oggetto estetico) e qui diventa momento costitutivo necessario. In questo senso possiamo dire: effettivamente, la vita si trova non soltanto fuori dell'arte, ma anche in essa, al suo interno, in tutta la [p. 25] pienezza del suo peso assiologico: sociale, politico, conoscitivo e d'altro tipo. L'arte è ricca, non è né arida, né specialistica; l'artista è uno specialista solo come artefice, cioè solo nei riguardi del materiale.

Naturalmente, la forma estetica trasferisce questa realtà conosciuta e valutata su un altro piano assiologico, la sottomette a una nuova unità, le impone un nuovo ordine: la individualizza, concretizza, isola e compie, ma non abolisce la sua identificazione e la sua valutazione, verso le quali, anzi, è diretta la forma estetica che conferisce compimento.

L'attività estetica non crea una realtà interamente nuova (7). A differenza della conoscenza e dell'atto, che creano la natura e l'umanità sociale, l'arte esalta, adorna, rammemora questa preesistente realtà della conoscenza e dell'atto - la natura e l'umanità sociale, - le arricchisce e le completa, e prima di tutto crea la concreta unità intuitiva di questi due mondi: colloca l'uomo nella natura intesa come suo ambiente estetico, umanizza la natura e naturalizza l'uomo.

In questo accoglimento dell'etico e del conoscitivo all'interno del proprio oggetto sta la singolare bontà dell'estetico, la sua benignità: è come se esso non selezionasse, non dividesse, non abolisse, non rifiutasse e non ignorasse nulla. Questi momenti puramente negativi hanno luogo nell'arte solo nei riguardi del materiale; verso di esso l'artista è rigoroso e implacabile: il poeta rifiuta spietatamente parole, forme ed espressioni e ne trasceglie poche, le schegge di marmo volano via sotto lo scalpello dello scultore, ma l'uomo interiore in un caso e l'uomo corporeo nell'altro ne risultano arricchiti: l'uomo etico si è arricchito di una natura positivamente affermata, l'uomo naturale - di un significato etico.

Quasi tutte le categorie del pensiero umano sull'uomo e sul mondo, buone categorie ottimistiche accoglienti e arricchenti (non religiose, naturalmente, ma puramente laiche) hanno un carattere estetico; estetica è anche l'eterna tendenza di questo pensiero a immaginarsi come già dato e presente ciò che deve essere ed è postulato ad essere, tendenza che [p. 26] ha creato il pensiero mitologico e in notevole misura quello metafisico.

L'arte crea una nuova forma come un nuovo rapporto assiologico con ciò che è già diventato realtà per la conoscenza e per l'atto: nell'arte noi riconosciamo tutto e ricordiamo tutto (nella conoscenza non riconosciamo e non ricordiamo nulla, nonostante la formula di Platone); ma proprio per questo nell'arte ha tanta importanza il momento della novità, dell'originalità, della sorpresa, della libertà, poiché qui c'è qualcosa sul cui sfondo può essere percepita la novità, l'originalità, la libertà: il mondo riconosciuto e rivissuto della conoscenza e dell'atto, il quale appare e risuona in modo nuovo nell'arte e rispetto al quale l'attività dell'artista è percepita come libera. La conoscenza e l'atto sono primari, cioè essi creano per la prima volta il loro oggetto: ciò che è conosciuto non è riconosciuto e non è ricordato in una nuova luce, ma è per la prima volta determinato; e l'atto è vivo soltanto per quel che non esiste ancora: qui tutto è da sempre nuovo, e perciò qui non c'è novità, qui tutto è ex origine, e perciò qui non c'è originalità.

Questa peculiarità dell'estetico da noi rilevata - l'accoglimento positivo e l'unificazione concreta della natura e dell'umanità sociale - ci spiega anche l'originale rapporto dell'estetico con la filosofia. Nella storia della filosofia noi osserviamo la sempre ricorrente tendenza a sostituire la postulata unità sistematica della

conoscenza e dell'atto con la concreta unità intuitiva, quasi già data e presente della visione estetica.

L'unità della conoscenza e dell'atto etico, dell'essere e del dover essere, quest'unità concreta e vivente ci è data infatti nella nostra visione immediata, nella nostra intuizione: non è forse questa unità intuitiva l'unità ricercata dalla filosofia? C'è qui, in effetti, una grande tentazione per il pensiero, tentazione che ha creato, parallelamente all'unitaria strada maestra della scienza della filosofia, non altre strade, ma isole di intuizioni artistico-filosofiche individuali (anche se a volte dotate di una loro genialità) (8). In queste intuizioni esteticizzate [p. 27] la trovata unità quasi-filosofica sta al mondo e alla cultura come l'unità della forma estetica sta al contenuto nell'opera d'arte (9).

Uno dei compiti più importanti dell'estetica è quello di trovare un modo di trattare i filosofemi esteticizzati, di creare una teoria della filosofia intuitiva sulla base di una teoria dell'arte. L'estetica materiale è meno d'ogni altra capace di realizzare un simile compito: ignorando il contenuto, essa è priva della possibilità stessa di trattare l'intuizione artistica in filosofia.

La realtà della conoscenza e dell'atto etico, realtà che in quanto conosciuta e valutata entra nell'oggetto estetico ed è qui sottoposta a una concreta intuitiva unificazione, individuazione, concretizzazione, isolamento e compimento, cioè a una totale organizzazione formale artistica mediante un materiale determinato, è da noi chiamata (in pieno accordo con la terminologia tradizionale) contenuto dell'opera d'arte (più esattamente: dell'oggetto estetico).

Il contenuto è un momento costitutivo necessario dell'oggetto estetico, e ad esso è correlativa la forma artistica, la quale fuori di questa correlazione non ha in generale alcun senso.

Fuori del suo riferimento al contenuto, cioè al mondo e ai suoi momenti, al mondo come oggetto della conoscenza e dell'atto etico, la forma non può essere esteticamente significativa, non può attuare le sue funzioni principali.

La posizione dell'autore-artista e il suo compito artistico possono essere e debbono essere compresi nel mondo in connessione con tutti i valori della conoscenza e dell'atto etico: a unificarsi, individualizzarsi, totalizzarsi, isolarsi e compiersi non è il materiale - esso non ha bisogno né di unificazione, poiché non conosce frattura, né di compimento al quale è indifferente poiché, per averne bisogno, deve partecipare al [p. 28] movimento semantico-assiologico dell'atto, - bensì il contenuto assiologico totalmente vissuto della realtà, l'evento della realtà.

La forma esteticamente significativa è l'espressione di un rapporto sostanziale col mondo della conoscenza e dell'atto, ma si tratta di un rapporto che non è né conoscitivo né etico: l'artista non interviene nell'evento come suo partecipante diretto - nel qual caso egli sarebbe cosciente e eticamente agente, - ma occupa una posizione essenziale fuori dell'evento, come contemplatore disinteressato, che però capisce il senso assiologico di ciò che avviene; egli non lo vive immediatamente, ma lo rivive simpateticamente: infatti, senza una certa co-valutazione, non si può contemplare un evento proprio come evento.

Questo trovarsi-fuori (che non è indifferentismo) permette all'attività artistica di unificare, organizzare e compiere dall'esterno l'evento. Dall'interno della conoscenza e dell'atto questa unificazione e questo compimento sono per principio impossibili: né la realtà della conoscenza può, restando fedele a se stessa, unirsi al dover essere, né il dover essere può, conservando

la propria originalità, unirsi alla realtà: è necessaria una sostanziale posizione assiologica fuori della coscienza cosciente e fuori della coscienza agente, una posizione a partire dalla quale si possa attuare questa unificazione e questo compimento (anche il compimento dall'interno della conoscenza e dell'atto è impossibile).

La forma estetica, che intuitivamente unifica e compie, si cala dall'esterno sul contenuto, che può essere lacerato e che sempre è in uno stato di postulazione-insoddisfazione (questa lacerazione e questa postulazione sono reali fuori dell'arte, nella vita eticamente vissuta); essa trasferisce il contenuto su un nuovo piano assiologico: quello di un'esistenza distaccata e compiuta, assiologicamente pacificata in sé: la bellezza.

La forma, abbracciando il contenuto dal di fuori, lo esteriorizza, ossia lo incarna (la terminologia tradizionale classica, quindi, resta fondamentalmente giusta).

Nella poetica contemporanea il rifiuto del contenuto come momento costitutivo dell'oggetto estetico ha assunto due indirizzi, che non sempre, del resto, si possono distinguere rigorosamente e che non hanno trovato una formulazione [p. 29] del tutto precisa: 1) il contenuto è soltanto un momento della forma, cioè nell'opera d'arte il valore etico-conoscitivo ha un significato puramente formale; 2) il contenuto è soltanto un momento del materiale. Parleremo in breve del secondo indirizzo nel capitolo seguente, dedicato al materiale. Soffermiamoci ora sul primo.

Prima di tutto si deve notare che nell'oggetto artistico il contenuto è dato come interamente formato e interamente incarnato, altrimenti esso sarebbe un cattivo prosaismo, un momento non sciolto nella totalità artistica. E' impossibile staccare dall'opera d'arte un momento reale che sia un puro contenuto, come, del resto, realiter non c'è neppure la pura forma: contenuto e forma si compenetrano a vicenda e sono inscindibili. Tuttavia per l'analisi estetica non si fondono e si presentano come grandezze d'ordine differente: affinché la forma abbia un significato puramente estetico, il contenuto che essa abbraccia deve avere un significato conoscitivo e etico virtuale; la forma ha bisogno del peso extraestetico del contenuto, senza il quale essa non potrebbe attuarsi come forma. Ma si può affermare su questa base che il contenuto è un momento puramente formale?

Per non parlare dell'assurdità puramente logica (terminologica) di conservare il termine «forma» quando si nega totalmente il contenuto (essendo la forma un concetto correlativo al contenuto che appunto non è la forma), v'è naturalmente in una simile affermazione un pericolo ben più grave dal punto di vista del metodo: essa considera il contenuto come sostituibile dal punto di vista della forma, la quale è indifferente alla significanza conoscitiva e etica del contenuto, significanza del tutto fortuita nell'oggetto artistico; la forma relativizza completamente il contenuto: questo è il senso della tesi che fa del contenuto un momento della forma.

Il fatto è che un simile stato di cose, effettivamente, può avere luogo nell'arte: la forma può perdere il suo rapporto primario col contenuto nella sua significanza conoscitiva e etica e il contenuto può essere ridotto a «momento puramente formale»; questo indebolimento del contenuto abbassa prima di tutto anche il significato artistico della forma: la forma perde una delle sue maggiori funzioni che è quella di unire intuitivamente il conoscitivo e l'etico, funzione così importante soprattutto nell'arte verbale; si indebolisce anche la [p. 30] funzione dell'isolamento e la funzione del compimento. Anche in simili casi, naturalmente, abbiamo a che fare col contenuto come momento costitutivo dell'opera d'arte (in caso contrario non avremmo un'opera d'arte), ma con un contenuto di

seconda mano e alleggerito, e quindi anche con una forma alleggerita: insomma abbiamo a che fare con la cosiddetta «letteratura». Su questo fenomeno conviene soffermarsi perché alcuni formalisti sono inclini a considerare la «letteratura» come l'unica specie della creazione artistica in generale.

Ci sono opere che effettivamente non hanno niente a che vedere col mondo, ma soltanto con la parola «mondo» in un contesto letterario, opere che nascono, vivono e muoiono sui fogli delle riviste, non dischiudono le pagine delle pubblicazioni periodiche contemporanee e non escono minimamente oltre i loro confini. Il momento etico-conoscitivo del contenuto, che ad esse è pur tuttavia necessario come momento costitutivo dell'opera d'arte, tali opere non lo prendono direttamente dal mondo della conoscenza e della realtà etica dell'atto, bensì da altre opere d'arte, oppure lo costruiscono per analogia con esse. Non si tratta, naturalmente, degli influssi e delle tradizioni, che trovano necessariamente il loro posto anche nell'arte più elevata, ma del rapporto interno col contenuto assimilato: nelle opere letterarie di cui stiamo parlando, il contenuto non è simpateticamente conosciuto e vissuto, ma è assimilato secondo considerazioni esterne puramente «letterarie»; la forma artistica non contatta qui in modo diretto il contenuto nel suo peso etico-conoscitivo, ma piuttosto un'opera letteraria ne contatta qui un'altra che essa imita o che rende «straniata» (10), e sul cui sfondo è «sentita» come nuova. Qui la forma diventa indifferente al contenuto nella sua immediata significanza extraestetica.

Oltre alla realtà della conoscenza e dell'atto, realtà che preesiste all'artista, preesiste anche la letteratura: l'artista deve lottare pro o contro le vecchie forme letterarie, usarle e combinarle, superarne la resistenza o trovarvi sostegno; ma [p. 31] alla base di tutto questo movimento e di tutta questa lotta nell'ambito del contesto puramente letterario si trova una più essenziale lotta, determinante e primaria, con la realtà della conoscenza e dell'atto: ogni artista nella sua opera, se essa è significativa e seria, è come se fosse il primo artista, ed egli deve immediatamente occupare una posizione estetica verso la realtà extraestetica della conoscenza e dell'atto, almeno nei limiti della sua esperienza etico-biografica puramente personale. Né l'opera d'arte nel suo complesso, né un qualsiasi suo momento possono essere compresi dal punto di vista delle sole leggi astratte della letteratura, ma è necessario tener conto anche della serie semantica, cioè delle leggi possibili della conoscenza e dell'atto, poiché la forma esteticamente significante non abbraccia il vuoto, ma l'intenzione semantica, autonoma e tenace, della vita. Nell'opera d'arte è come se ci fossero due poteri e due ordini giuridici determinati da questi poteri: ogni momento può essere definito in due sistemi di valore: quello del contenuto e quello della forma, poiché in ogni momento significativo entrambi questi sistemi si trovano in un'interazione essenziale e intensamente assiologica. Ma, naturalmente, la forma estetica abbraccia da ogni lato l'eventuale legge interna dell'atto e della conoscenza e la sottomette alla propria unità: soltanto a questa condizione possiamo parlare di un'opera come di un'opera d'arte.

Come si attua il contenuto nella creazione e nella contemplazione artistica e quali sono i compiti e i metodi della sua analisi estetica? Noi dobbiamo affrontare brevemente questi problemi di estetica. Le nostre osservazioni non avranno un carattere esaustivo e si limiteranno ad abbozzare il problema, tanto più che qui non tratteremo affatto l'attuazione compositiva del contenuto mediante un

materiale determinato.

1) Bisogna distinguere rigorosamente il momento etico-conoscitivo, che è effettivamente il contenuto, cioè momento costitutivo dell'oggetto estetico dato, e i giudizi e le valutazioni etiche che si possono costruire ed enunciare a proposito del contenuto, ma che nell'oggetto estetico non entrano.

2) Il contenuto non può essere puramente conoscitivo e assolutamente privo del momento etico; anzi, si può dire che all'etico spetta il primato essenziale del contenuto. Nei riguardi del puro concetto e del puro giudizio la forma artistica [p. 32] non può attuarsi: il momento puramente conoscitivo resta inevitabilmente isolato nell'opera d'arte come un prosaismo insoluto. Tutto il conosciuto deve essere correlato al mondo in cui si compie l'atto umano e sostanzialmente legato alla coscienza agente, e solo per questa via esso può entrare nell'opera d'arte.

Il più grande errore consisterebbe nell'immaginarsi il contenuto come un tutto teorico conoscitivo, come un pensiero, come una idea.

3) La creazione e la contemplazione artistica prendono possesso del momento etico direttamente mediante la simpatia o l'empatia e la co-valutazione, e non mediante la comprensione e l'interpretazione teorica, che possono costituire soltanto un mezzo per l'empatia. Immediatamente etico è soltanto l'evento stesso dell'atto (dell'atto-pensiero, dell'atto-azione, dell'atto-sentimento, dell'atto-desiderio, ecc.) nel suo vivo compimento dall'interno della coscienza agente; è proprio questo evento che è compiuto all'esterno dalla forma artistica e non la sua trascrizione teorica sotto forma di giudizi di etica, di norme morali, di sentenze, di valutazioni giuridiche, ecc.

La trascrizione teorica, la formula dell'atto etico è già la sua traduzione sul piano conoscitivo, cioè un momento secondario, mentre la forma artistica - ad esempio, la forma attuata dal racconto di un atto, o la forma della sua eroicizzazione epica in un poema, o la forma dell'incarnazione lirica, ecc. - ha a che fare con l'atto stesso nella sua natura etica primaria e ne prende possesso mediante simpatia verso la coscienza che vuole, che sente e che agisce, mentre secondariamente il momento conoscitivo non può avere che il significato ausiliario di un mezzo.

E' necessario sottolineare che la simpatia dell'artista e del contemplatore non si rivolge affatto alla coscienza psicologica (per la quale non si può provare simpatia nel senso rigoroso della parola), ma alla coscienza eticamente orientata e agente (11). [p. 33] Quali sono dunque i compiti e le possibilità dell'analisi estetica del contenuto?

L'analisi estetica deve prima di tutto svelare le componenti, immanenti all'oggetto estetico, del contenuto, senza uscire affatto oltre i limiti di quest'oggetto, così come esse sono attuate dalla creazione e dalla contemplazione.

Rivolgiamoci all'aspetto conoscitivo del contenuto.

Il momento del riconoscimento conoscitivo accompagna sempre l'attività della creazione e della contemplazione artistica, ma nella maggior parte dei casi esso è assolutamente inseparabile dal momento etico e non può essere espresso da un adeguato giudizio. La possibile unità e necessità del mondo della conoscenza sembrano trasparire attraverso ogni momento dell'oggetto estetico e, senza raggiungere piena attualizzazione nell'opera stessa, si uniscono al mondo dell'aspirazione etica, attuando una singolare unità intuitivamente data di due mondi, unità che, come abbiamo indicato, è un momento essenziale dell'estetico come tale (12). Così, dietro ogni parola, dietro ogni frase dell'opera poetica si sente il significato prosastico possibile, la deviazione prosastica, cioè una possibilità

di riferimento totale all'unità della conoscenza.

Il momento conoscitivo sembra illuminare dall'interno l'oggetto estetico, come un lucido filo d'acqua che si mescola al vino della tensione etica e del compimento artistico, ma è lungi dal concentrarsi e consolidarsi sempre fino al punto di diventare un giudizio determinato: tutto è riconosciuto, ma non tutto è identificato da un concetto adeguato.

Se non ci fosse questo riconoscimento che penetra dappertutto, l'oggetto estetico, cioè ciò che è artisticamente creato e percepito, sfuggirebbe a tutti i legami dell'esperienza - sia teorica sia pratica -, come sfugge il contenuto di uno stato di anestesia totale, di cui non si ricorda niente, non si può dire niente e che non può essere valutato (si può valutare lo stato, ma non il suo contenuto). Così anche la creazione e la [p. 34] contemplazione artistiche, prive di ogni partecipazione alla possibile unità della conoscenza, non attraversate da essa e non riconosciute dall'interno, diventerebbero semplicemente uno stato isolato d'incoscienza, del quale si può venire a sapere che c'è stato solo post factum, dopo che è passato del tempo.

Questa interna illuminazione dell'oggetto estetico nel campo dell'arte verbale può elevarsi dal livello del riconoscimento al livello della conoscenza determinata e delle intuizioni profonde che possono essere messe in evidenza dall'analisi estetica.

Ma, una volta che lo studioso ha enucleato dal contenuto dell'oggetto estetico un'intuizione conoscitiva - ad esempio, le intuizioni puramente filosofiche di Ivan Karamazov sul significato della sofferenza dei bambini, sul rifiuto del mondo creato, ecc., oppure i giudizi storico-filosofici e sociologici di Andrej Bolkonskij sulla guerra, sul ruolo della personalità nella storia, ecc., - egli deve ricordare che tutte queste intuizioni, per quanto profonde esse siano, non sono date nell'oggetto estetico nel loro isolamento conoscitivo e che la forma artistica non si riferisce ad esse, né le compie direttamente; esse sono necessariamente legate al momento etico del contenuto, al mondo dell'atto, al mondo dell'evento. Così, le intuizioni di Ivan Karamazov hanno funzioni puramente caratterologiche, sono un momento necessario della posizione morale di Ivan di fronte alla vita, hanno un rapporto anche con la posizione etica e religiosa di Alëksa e quindi sono coinvolte nell'evento, verso il quale è orientata, per conferirgli compimento, la forma artistica del romanzo. Analogamente anche i giudizi di Andrej Bolkonskij esprimono la sua personalità etica e la sua posizione davanti alla vita e sono intrecciati nell'evento raffigurato non soltanto della sua vita privata, ma anche di quella sociale e storica. Ciò che è vero in senso conoscitivo diventa così un momento del compimento etico.

Se tutti questi giudizi non fossero, in un modo o nell'altro, legati necessariamente al concreto mondo dell'atto umano, essi resterebbero prosaismi isolati, cosa che talvolta avviene nell'opera di Dostoevskij e ha luogo anche in Tolstoj, in Guerra e pace (Vojna i mir), ad esempio, dove verso la fine del romanzo i giudizi conoscitivi storico-filosofici spezzano [p. 35] completamente il loro legame con l'evento etico e si organizzano in trattato teorico.

In un modo alquanto diverso si lega all'evento etico il momento conoscitivo che ha luogo nelle descrizioni, nelle spiegazioni scientifiche o psicologiche di ciò che è avvenuto, ecc. Indicare tutti i possibili modi di legare l'etico e il conoscitivo nell'unità del contenuto dell'oggetto estetico non rientra nei compiti che ci siamo proposti.

Sottolineando il legame del momento conoscitivo con quello etico, si deve però rilevare che l'evento etico non relativizza i giudizi

che entrano in esso e non è indifferente alla loro profondità, ampiezza e verità puramente conoscitive. Così, gli eventi morali della vita dell'«uomo del sottosuolo», artisticamente organizzati e compiuti da Dostoevskij, hanno bisogno della profondità e della coerenza puramente conoscitiva della sua concezione del mondo, la quale è un momento essenziale del suo orientamento di vita.

Dopo aver individuato, nei limiti del possibile e del necessario, il momento teorico del contenuto nel suo peso puramente conoscitivo, l'analisi propriamente estetica deve poi comprendere il suo legame col momento etico e il suo significato nell'unità del contenuto; ma, naturalmente, è possibile fare di questo momento conoscitivo individuato l'oggetto di un esame e di una valutazione teorica indipendente dall'opera d'arte, riferendolo non più all'unità del contenuto e di tutto l'oggetto estetico nel suo complesso, bensì all'unità puramente conoscitiva di una concezione filosofica del mondo (di solito dell'autore). Lavori di questo tipo hanno un grande significato scientifico-filosofico e storico-culturale; ma si trovano ormai fuori dell'analisi propriamente estetica e devono essere rigorosamente distinti da essa; sull'originale metodica di questi lavori non ci tratteremo.

Passiamo ora ai problemi dell'analisi del momento etico del contenuto.

La sua metodica è molto più complessa: l'analisi estetica, come analisi scientifica, deve trascrivere, in un modo o nell'altro, il momento etico, del quale la contemplazione s'impossessa mediante la simpatia (l'empatia) e la co-valutazione. Compiendo questa trascrizione, bisogna astrarre dalla forma artistica e, prima di tutto, dall'individuazione estetica: è necessario separare la personalità puramente etica dalla sua [p. 36] incarnazione artistica in un'anima e in un corpo individuali esteticamente significativi ed è necessario astrarre anche da tutti i momenti del compimento. Il problema di questa trascrizione è difficile e in alcuni casi - nella musica, ad esempio - assolutamente insolubile.

Il momento etico del contenuto di un'opera può essere reso e in parte trascritto mediante una parafrasi: si può raccontare con altre parole l'emozione, l'atto o l'evento che hanno trovato compimento artistico in un'opera. Una simile parafrasi, a patto di avere una giusta coscienza metodica del problema, può avere un grande significato per l'analisi estetica. In effetti la parafrasi, anche se conserva ancora una forma artistica, quella del racconto, la semplifica e la riduce a un semplice mezzo di empatia, astraendo il più possibile da tutte le funzioni isolanti, compienti e rassicuranti della forma (è evidente che il racconto non può astrarre da esse in modo totale). Insomma, anche se l'empatia si è indebolita ed è impallidita, emerge però più chiaramente il carattere responsabile, puramente etico, incompiuto, partecipe all'unità dell'evento, di ciò che è vissuto simpateticamente e più chiaramente emergono i suoi legami con l'unità, dai quali lo ha separato la forma. Ciò può facilitare al momento etico anche il passaggio nella forma conoscitiva dei giudizi etici (in senso stretto), sociologici o altri, cioè la trascrizione puramente teorica, nei limiti in cui è possibile.

Molti critici e storici della letteratura hanno dimostrato una grande maestria nel mettere a nudo il momento etico mediante una parafrasi semiestetica metodicamente meditata.

La trascrizione teorica pura non può mai possedere tutta la pienezza del momento etico del contenuto, che solo l'empatia riesce a dominare, ma può e deve aspirare a questo, come al suo limite che mai raggiungerà. Il momento del compimento etico o si compie o si contempla artisticamente, ma non può mai trovare una formulazione

teorica adeguata.

Dopo aver trascritto, nei limiti del possibile, il momento etico del contenuto, momento compiuto dalla forma, l'analisi più propriamente estetica deve comprendere il significato di tutto il contenuto nella totalità dell'oggetto estetico, cioè come contenuto proprio della data forma artistica, e la forma come forma proprio del dato contenuto, senza uscire minimamente dai confini dell'opera. Ma il momento etico, come anche [p. 37] quello conoscitivo, può essere isolato e fatto oggetto di uno studio autonomo, etico-filosofico o sociologico; può essere fatto oggetto anche di valutazioni attuali, morali o politiche (di valutazioni secondarie, e non di co-valutazioni primarie, necessarie anche per la contemplazione estetica). Così, il metodo sociologico non soltanto trascrive l'evento etico nel suo aspetto sociale, evento già vissuto simpateticamente e co-valutato nella contemplazione estetica, ma esce dai limiti dell'oggetto e introduce l'evento in più ampi legami sociali e storici. Simili lavori possono avere un grande significato scientifico, e per lo storico della letteratura sono persino indispensabili, ma escono dai limiti dell'analisi propriamente estetica.

Neppure la trascrizione psicologica del momento etico ha un rapporto diretto con l'analisi estetica. La creazione e la contemplazione artistiche hanno a che fare coi soggetti etici, coi soggetti dell'atto e coi rapporti etico-sociali che li uniscono (e su di essi è orientata la forma artistica che li compie), e non coi soggetti psicologici e coi legami psicologici che li uniscono.

Si deve rilevare, senza approfondire per il momento questa tesi, che in alcuni casi - ad esempio, ascoltando un'opera musicale - è metodicamente del tutto ammissibile l'approfondimento intensivo del momento etico, mentre il suo ampliamento estensivo distruggerebbe la data forma artistica; in profondità il momento etico non ha limiti passibili di violazione illegittima: l'opera non predetermina e non può predeterminare il grado di profondità del momento etico.

In quale misura l'analisi del contenuto può avere un carattere rigorosamente scientifico e di significato universale?

In via di principio sarà possibile raggiungere un alto grado di scientificità, soprattutto quando le discipline corrispondenti - l'etica filosofica e le scienze sociali - raggiungeranno anch'esse il grado di scientificità ad esse accessibile, ma di fatto l'analisi del contenuto è estremamente difficile, e un certo grado di soggettività è addirittura inevitabile, il che è condizionato dalla stessa natura dell'oggetto estetico; ma il tatto scientifico del ricercatore può sempre mantenerlo nei limiti dovuti e fargli precisare in anticipo ciò che di soggettivo c'è nella sua analisi.

Tale è, nei suoi grandi tratti, la metodica dell'analisi estetica del contenuto.

NOTE:

(5) [Con l'espressione «organizzazione formale» e i suoi derivati abbiamo reso o formlenie e i suoi derivati, il cui significato è appunto «conferire forma, mettere in forma». Qui e in seguito le note tra parentesi quadre sono del traduttore].

(6) Il rapporto tra essere e dover essere ha un carattere conflittuale. Dall'interno del mondo stesso della conoscenza non è possibile alcun conflitto, poiché in esso non si può incontrare nulla di assiologicamente eterogeneo. In conflitto può entrare non la scienza, ma lo scienziato, e non ex cathedra, ma come soggetto etico, per il quale la conoscenza è un atto di conoscenza. La rottura tra il dover essere e l'essere ha significanza soltanto dall'interno del dover essere, cioè della coscienza etica agente e non esiste che per

essa.

(7) Questo carattere, che si direbbe secondario, dell'estetico non sminuisce affatto, naturalmente, la sua autonomia e originalità accanto all'etico e al conoscitivo; l'attività estetica crea la propria realtà, nella quale la realtà della conoscenza e dell'atto risulta positivamente ammessa e trasfigurata: qui sta l'originalità dell'estetico.

(8) Un'altra originale varietà dell'unità estetico-intuitiva della conoscenza e dell'atto è il mito, che - a causa della preponderanza del momento etico su quello conoscitivo, per di più ancora quasi del tutto privo di differenziazione, a causa della libertà dell'organizzazione formale estetica, libertà maggiore che nella filosofia intuitiva (più forte è il momento dell'isolamento o della separazione dell'evento mitico, anche se, naturalmente, infinitamente più debole che nell'arte, più forte è il momento della soggettivizzazione e della personificazione estetica, nonché alcuni altri momenti della forma) - è molto più vicino all'arte di quanto non lo sia la filosofia intuitiva.

(9) La filosofia può servirsi dell'immagine intuitiva dell'unità come di un mezzo ausiliario, del tipo del disegno in geometria, e come di un'ipotesi euristica; anche nella vita noi lavoriamo in ogni momento mediante tale immagine intuitiva.

(10) [Qui e in seguito rendiamo con «straniato» e «straniamento» il termine, introdotto dai «formalisti» russi, ostrannenie e derivati, che significa la rappresentazione artistica di un oggetto o di un fenomeno come se fossero visti per la prima volta in modo che essi da consueti e noti diventano «strani» (strannyj) e insoliti, acquistando un nuovo rilievo percettivo].

(11) L'empatia e la co-valutazione simpatetica di per sé non hanno ancora un carattere estetico. Il contenuto dell'atto di empatia è etico: si tratta di un orientamento assiologico prammatico o morale (emozionale e volitivo) di un'altra coscienza. Questo contenuto dell'atto di empatia può essere interpretato e rielaborato in diverse direzioni: lo si può fare oggetto di conoscenza (psicologica o etico-filosofica), può condizionare l'atto etico (la forma più diffusa di interpretazione del contenuto dell'empatia: la compassione, il soccorso) e, infine, lo si può fare oggetto del compimento estetico. In seguito dovremo trattare in modo più particolareggiato la cosiddetta «estetica dell'empatia».

(12) In seguito illumineremo il ruolo della personalità creativa dell'autore come momento costitutivo della forma artistica, nell'unità dell'attività della quale trova la propria unificazione il momento conoscitivo e etico.

[p. 38] 3. Il problema del materiale

Se si vuole risolvere il problema del significato del materiale per l'oggetto estetico, si deve considerare il materiale nella sua esatta determinatezza scientifica, senza arricchirlo di alcun momento che sia estraneo a questa determinatezza. Una certa ambiguità nei confronti del materiale ha luogo abbastanza spesso nell'estetica della parola, e per parola s'intende qualsiasi cosa, compresa la parola «che era al principio». La metafisica della parola, anche se nelle sue forme più sottili, si incontra con una particolare frequenza negli studi di poetica degli stessi poeti (in Russia V. Ivanov, A. Belyj, K. Bal'mont): il poeta prende la parola già esteticizzata, ma pensa il momento estetico come appartenente all'essenza della parola stessa e così la trasforma in un'entità mitica o metafisica.

Dotando la parola di tutto ciò che è proprio alla cultura, cioè di tutte le significazioni culturali - conoscitive, etiche e estetiche,

- si arriva poi molto facilmente alla conclusione che nella cultura non esiste altro che la parola, che tutta la cultura non è altro che un fenomeno del linguaggio e che lo scienziato e il poeta hanno ugualmente a che fare soltanto con la parola. Ma, dissolvendo la logica e l'estetica, o anche soltanto la poetica, nella linguistica, noi distruggiamo l'originalità sia del logico e dell'estetico, sia, e in ugual misura, del linguistico.

Comprendere il significato della parola per la conoscenza, per la creazione artistica e, in particolare, per la poesia (cosa, quest'ultima, che qui più ci interessa) è possibile soltanto se si è compreso la sua natura puramente verbale e linguistica, del tutto al di fuori dei problemi della conoscenza della creazione artistica, del culto religioso, ecc., al servizio dei quali la parola si trova. La linguistica, naturalmente, non resta indifferente alle peculiarità del linguaggio scientifico, artistico, culturale, ma per essa si tratta di peculiarità puramente linguistiche del linguaggio stesso, e per comprenderne il significato per l'arte, per la scienza e per la religione essa non può fare a meno delle indicazioni direttive dell'estetica, della teoria della conoscenza e di altre discipline filosofiche, così come la psicologia della conoscenza deve appoggiarsi sulla [p. 39] logica e sulla gnoseologia, e la psicologia della creazione artistica sull'estetica.

La linguistica è una scienza soltanto nella misura in cui domina il suo oggetto: la lingua. La lingua della linguistica è determinata da un pensiero puramente linguistico. Un'enunciazione singola e concreta è sempre data in un contesto culturale semantico e assiologico (scientifico, artistico, politico e altro), oppure nel contesto di una singola situazione della vita privata. Soltanto in questi contesti un'enunciazione isolata è viva e sensata: è vera o falsa, bella o brutta, sincera o maliziosa, franca, cinica, autorevole, ecc.: un'enunciazione neutra non esiste né può esistere. La linguistica, invece, in esse vede soltanto un fenomeno del linguaggio e le riferisce soltanto all'unità del linguaggio, e non all'unità del concetto, della pratica vitale, della storia, del carattere di un individuo, ecc.

Qualunque sia il significato che un'enunciazione storica ha per la scienza, per la politica e nella sfera della vita privata di un individuo, per la linguistica non si tratta di uno spostamento nella sfera del senso, né di un nuovo punto di vista sul mondo, né di una forma artistica nuova, né di un delitto o di un'impresa morale: per essa non si tratta che di un fenomeno del linguaggio e, forse, di una nuova costruzione linguistica. Per essa anche il senso della parola, il suo significato materiale è soltanto un momento della parola linguisticamente determinata, legittimamente tolto dal contesto culturale semantico e assiologico, nel quale la parola realmente risuonava.

Solo isolando e liberando il momento puramente linguistico della parola e creando una nuova unità linguistica e le sue concrete suddivisioni, la linguistica si rende metodicamente padrona del suo oggetto, cioè del linguaggio indifferente ai valori extralinguistici (o, se si vuole, crea un nuovo valore puramente linguistico, al quale riferisce ogni enunciazione).

Solo liberandosi sistematicamente dalla deviazione metafisica (dalla sostanzializzazione e dalla reificazione della parola), dal logicismo, dallo psicologismo e dall'estetismo, la linguistica si apre una via verso il proprio oggetto, lo costituisce metodicamente e così per la prima volta si fa scienza.

Non in tutte le branche la linguistica ha saputo in modo [p. 40] uniforme dominare metodicamente il proprio oggetto. Essa comincia appena, e a fatica, a dominarlo nel campo della sintassi, pochissimo è

stato fatto finora nel campo della semasiologia, e ancora del tutto intatto è il settore che deve soprintendere alle grandi totalità verbali: le lunghe enunciazioni della vita reale, il dialogo, il discorso, il trattato, il romanzo, ecc., poiché anche queste enunciazioni possono e devono essere definite e studiate in modo puramente linguistico, come fenomeni linguistici. Lo studio di questi fenomeni nelle antiche retoriche, nonché nella loro variante contemporanea, la poetica, non può essere riconosciuto scientifico a causa della suddetta confusione tra il punto di vista linguistico e quelli, estranei, della logica, della psicologia e dell'estetica. La sintassi delle grandi totalità verbali (oppure la composizione come branca della linguistica, a differenza della composizione che tiene conto dell'obiettivo artistico o scientifico) aspetta ancora la sua fondazione; finora la linguistica non è avanzata scientificamente al di là della proposizione complessa, che è il più lungo fenomeno di linguaggio da essa scientificamente studiato. Si ha l'impressione che la lingua metodicamente pura della linguistica si arresti qui, d'un tratto, e che subito dopo comincino la scienza, la poesia, ecc. Eppure l'analisi puramente linguistica può continuare oltre, per quanto ciò sia difficile e per quanto sia allettante introdurre qui punti di vista estranei alla linguistica.

Soltanto quando la linguistica dominerà il suo oggetto interamente e con tutta la purezza metodica, essa potrà lavorare produttivamente anche per l'estetica della creazione verbale, a sua volta approfittando senza paura dei suoi servizi. Fino a quel momento termini come «linguaggio poetico», «immagine», «concetto», «giudizio», ecc. costituiscono per essa una tentazione e un grande pericolo. Non è invano che essa li deve temere: troppo a lungo essi hanno intorbidito (e continuano a intorbidire) la purezza metodica di questa scienza.

Quale significato ha la lingua, intesa in modo rigorosamente linguistico, per l'oggetto estetico della poesia? Non si tratta affatto di stabilire quali siano le peculiarità linguistiche del linguaggio poetico, come si è inclini a volte a interpretare erroneamente questo problema, ma di chiarire il significato complessivo della lingua oggetto della linguistica [p. 41] come materiale per la poesia. E questo è un problema di carattere puramente estetico.

Per la poesia, come per la conoscenza e per l'atto etico e per la sua oggettivazione nel diritto, nello stato, ecc., la lingua è soltanto un momento tecnico; in questo, il significato della lingua per la poesia è del tutto analogo al significato della natura delle scienze naturali come materiale (non come contenuto) per le arti figurative: lo spazio fisico-matematico, la massa, il suono dell'acustica, ecc.

Ma la poesia si serve tecnicamente della lingua della linguistica in un modo del tutto particolare: la poesia ha bisogno della lingua tutta intiera, in ogni suo aspetto e in ogni suo momento e non resta indifferente ad alcuna sfumatura della lingua della linguistica.

Nessuna sfera della cultura, tranne la poesia, ha bisogno della lingua tutta intiera: la conoscenza non sa che farsene della complessa originalità dell'aspetto sonoro della parola nel suo aspetto qualitativo e quantitativo, non sa che farsene della molteplicità delle intonazioni possibili, non sa che farsene della sensazione di movimento degli organi d'articolazione, ecc.; lo stesso si deve dire anche di altre sfere della creazione culturale: nessuna può fare a meno della lingua, ma tutte vi prendono pochissimo.

Soltanto nella poesia la lingua svela tutte le sue possibilità, poiché le esigenze nei suoi riguardi qui sono le più alte: tutti i suoi aspetti sono tesi all'estremo e giungono ai loro limiti; è come

se la poesia spremesse dalla lingua tutti i succhi, e la lingua qui superasse se stessa.

Ma, pur essendo così esigente verso la lingua, la poesia tuttavia la supera in quanto lingua, in quanto oggetto determinato della linguistica. La poesia non è un'eccezione alla situazione comune per tutte le arti: la creazione artistica, definita in rapporto al materiale, ne è il superamento.

La lingua nella sua determinatezza di oggetto della linguistica non entra nell'oggetto estetico dell'arte verbale.

Ciò ha luogo in tutte le arti: la natura extraestetica del materiale - a differenza del contenuto - non entra nell'oggetto estetico: non entrano lo spazio fisico-matematico, le linee e le figure della geometria, il moto della dinamica, il suono dell'acustica, ecc.; con tutto ciò ha a che fare l'artista-artigiano e la scienza del teorico dell'arte, ma non la contemplazione [p. 42] estetica primaria. Questi due momenti devono essere rigorosamente distinti: l'artista nel processo del suo lavoro deve avere a che fare col fisico, col matematico e col linguistico, il teorico dell'arte deve avere a che fare con la fisica, con la matematica e con la linguistica, ma tutto questo enorme lavoro tecnico, compiuto dall'artista e studiato dal teorico dell'arte, lavoro senza il quale non ci sarebbero opere d'arte, non entra nell'oggetto estetico, creato dalla contemplazione artistica, cioè non entra nell'essere estetico come tale, nel fine ultimo della creazione: tutto ciò scompare al momento della percezione artistica, come scompaiono le impalcature quando l'edificio è finito (13).

Per evitare malintesi, daremo alla tecnica nell'arte una definizione estremamente precisa: chiamiamo momento tecnico nell'arte tutto ciò che è assolutamente indispensabile per la creazione dell'opera d'arte nella sua determinatezza scientifico-naturalistica o linguistica (a ciò appartiene anche tutto l'insieme degli elementi costitutivi della compiuta opera d'arte come cosa), ma che non entra direttamente nell'oggetto estetico, cioè non è componente della totalità artistica; i momenti tecnici sono i fattori dell'impressione artistica, ma non delle componenti esteticamente significanti del contenuto di questa impressione, cioè dell'oggetto estetico.

Dobbiamo noi, nell'oggetto artistico, sentire la parola appunto come parola nella sua determinatezza linguistica? Dobbiamo sentire la forma morfologica della parola appunto come morfologica, come sintattica e la serie semantica come semantica? Dobbiamo, nella contemplazione artistica, percepire una totalità poetica come totalità verbale e non come la compiuta totalità di un evento, di un'aspirazione, di una tensione interiore, ecc.?

Naturalmente, l'analisi linguistica troverà parole, proposizioni, ecc.; l'analisi fisica troverebbe della carta, dell'inchiostro tipografico di una certa composizione chimica, oppure troverebbe delle onde sonore nella loro fisica determinatezza; il fisiologo troverebbe dei processi corrispondenti [p. 43] negli organi di percezione e nei centri nervosi; lo psicologo troverebbe le corrispondenti emozioni, sensazioni uditive, rappresentazioni visive, ecc. Tutti questi giudizi scientifici degli specialisti, in particolare i giudizi del linguista (in grado molto minore, i giudizi dello psicologo) serviranno al teorico dell'arte nel suo studio della struttura dell'opera nella sua determinatezza extraestetica; ma sia al teorico dell'arte, sia ad ogni contemplatore dell'opera d'arte è chiaro che tutti questi momenti non entrano nell'oggetto estetico, oggetto al quale si riferisce la nostra valutazione estetica immediata («bello», «profondo», ecc.). Tutti questi momenti non sono

rilevati e definiti che dal giudizio scientifico, secondario e esplicativo, del teorico dell'arte.

Se noi tentassimo di definire l'insieme degli elementi costitutivi dell'oggetto estetico della poesia di Puškin Ricordo (Vospominanie):

Quando per il mortale si tace il giorno rumoroso
e sulle mute piazze della città
semidiafana si stende l'ombra della notte...

ecc., diremmo che in tale insieme entrano: la città, la notte, i ricordi, il pentimento, ecc. Sono questi i valori che riguardano direttamente la nostra attività artistica e sui quali è diretta l'intenzione estetica del nostro spirito: l'evento etico del ricordo e del pentimento ha trovato la sua organizzazione formale e il suo compimento estetici in quest'opera (l'organizzazione artistica comprende anche un momento d'isolamento e d'invenzione, cioè di realtà incompleta), ma non l'hanno trovata né le parole, né i fonemi, né i morfemi, né le proposizioni, né le serie semantiche: essi si trovano fuori del contenuto della percezione estetica, cioè fuori dell'oggetto artistico, e possono servire soltanto al giudizio scientifico secondario dell'estetica, in quanto ci si domanda come e da quali momenti della struttura extraestetica dell'opera esteriore è determinato il dato contenuto della percezione artistica.

L'estetica deve determinare l'insieme immanente degli elementi costitutivi del contenuto della contemplazione artistica nella sua purezza estetica, cioè l'oggetto estetico, allo scopo di stabilire quale significato hanno per esso il materiale e la sua organizzazione nell'opera esteriore. Così facendo, l'estetica non può evitare di stabilire, quando si tratta di [p. 44] poesia, che la lingua nella sua determinatezza linguistica non entra all'interno dell'oggetto estetico, ne resta fuori, mentre l'oggetto estetico stesso è composto dal contenuto artisticamente organizzato formalmente (o da una forma artistica dotata di un contenuto).

L'enorme lavoro dell'artista sulla parola ha come fine ultimo il superamento della parola, poiché l'oggetto estetico cresce alle frontiere delle parole, alle frontiere della lingua come tale; ma questo superamento del materiale ha un carattere puramente immanente: l'artista si libera della lingua nella sua determinatezza linguistica non attraverso la sua negazione, ma mediante il suo perfezionamento immanente: l'artista è come se trionfasse sulla lingua grazie a un'arma linguistica che essa gli offre e come se costringesse la lingua a superare se stessa, perfezionandola linguisticamente.

Questo superamento immanente della lingua nella poesia si differenzia nettamente dal suo superamento puramente negativo nella sfera della conoscenza: algebrizzazione, uso di segni convenzionali al posto della parola, abbreviazioni, ecc.

Il superamento immanente è la definizione formale del rapporto col materiale non soltanto nella poesia, ma in tutte le arti.

Anche l'estetica della creazione verbale deve non saltare al di là della linguistica, ma servirsi di tutto il lavoro della linguistica per comprendere la tecnica della creazione del poeta, partendo da un'esatta comprensione del posto che il materiale occupa nella creazione artistica, da una parte, e dell'originalità dell'oggetto estetico, dall'altra.

L'oggetto estetico come contenuto e architettonica della visione artistica è, come già abbiamo rilevato, un ente assolutamente nuovo, d'ordine non scientifico-naturalistico (né psicologico, naturalmente) e non linguistico: è un'originale entità estetica che cresce alle frontiere dell'opera, superando la sua determinatezza extraestetica d'oggetto materiale.

Nell'opera poetica le parole si ordinano, da una parte, nel tutto della proposizione, del periodo, del capitolo, dell'atto, ecc. e,

dall'altra, costruiscono il tutto dell'aspetto del protagonista, del suo carattere, della situazione, dell'ambiente, dell'azione, ecc. e, infine, il tutto dell'evento etico d'una vita esteticamente organizzato e compiuto, cessando così d'essere [p. 45] parole, proposizioni, linea, capitolo, ecc.: il processo di attuazione dell'oggetto estetico, cioè di attuazione dell'obiettivo artistico nella sua essenza, è un processo di trasformazione sistematica di un tutto verbale linguisticamente e compositivamente inteso nel tutto architettonico di un evento dotato di compiutezza estetica; e tutti i legami e i rapporti verbali reciproci d'ordine linguistico e compositivo si trasformano in legami extraverbali architettonici di eventi.

Uno studio più particolareggiato dell'oggetto estetico e della sua architettonica non entra nell'obiettivo del nostro lavoro. Noi ci limiteremo qui a trattare brevemente gli equivoci che sono nati nella poetica russa contemporanea a proposito della teoria dell'immagine e che interessano in modo diretto la teoria dell'oggetto estetico.

L'«immagine» dell'estetica di Potebnja (14) ci sembra poco accettabile perché si trova saldamente associata a molte cose superflue e false e quindi, nonostante un'assai venerabile antica tradizione, la poetica farebbe bene ad abbandonare questo concetto. Ma la critica dell'immagine come momento fondamentale della creazione poetica, critica proposta da alcuni formalisti e sviluppata con particolare chiarezza da V.M. Ėžirmunskij, ci sembra metodologicamente del tutto sbagliata, anche se assai caratteristica dell'attuale poetica russa.

Il significato dell'immagine è negato qui per il fatto che nella percezione artistica dell'opera poetica noi non abbiamo chiare rappresentazioni visive degli oggetti di cui si parla nell'opera, ma soltanto frammenti fortuiti mutevoli e soggettivi di rappresentazioni visive, di cui è evidentemente impossibile servirsi per costruire l'oggetto estetico. Di conseguenza, non si formano affatto immagini chiare, né, in via di principio, si possono formare. Come, ad esempio, ci dobbiamo rappresentare la «città» della citata poesia di Puškin? Come una città straniera o russa, come una città grande o piccola, come Mosca o come Pietroburgo? Ciò è affidato all'arbitrio soggettivo di ognuno, e l'opera non ci dà alcuna indicazione necessaria per costruire una rappresentazione visiva singola e concreta della città; ma se così è, l'artista non ha mai a che [p. 46] fare con l'oggetto, bensì soltanto con la parola (nel caso dato, con la parola «città») e basta.

L'artista ha a che fare soltanto con le parole, poiché soltanto le parole sono qualcosa di determinato e di indiscutibilmente presente nell'opera.

Un simile ragionamento è estremamente caratteristico dell'estetica materiale, che non si è ancora interamente liberata dalla deviazione psicologista. Prima di tutto si deve rilevare che un ragionamento del tutto identico potrebbe applicarsi anche nella sfera della teoria della conoscenza (cosa che più d'una volta è stata fatta): anche lo scienziato ha a che fare soltanto con la parola e non con l'oggetto, né col concetto, e infatti si può dimostrare senza fatica, con procedimenti analoghi, che nella psiche dello scienziato non c'è alcun concetto, ma ci sono soltanto instabili formazioni soggettivamente casuali e frammenti di rappresentazioni; qui risuscita, né più né meno, il vecchio nominalismo psicologico applicato alla creazione artistica. Ma si può dimostrare in modo altrettanto convincente che nella psiche dell'artista e dello scienziato non ci sono neppure le parole nella loro determinatezza linguistica, anzi che nella psiche non c'è alcunché, tranne le formazioni psichiche che, come tali, sono soggettive e, dal punto di

vista di qualsiasi sfera semantica (conoscitiva, etica, estetica), sono ugualmente casuali e inadeguate. Per «psiche» si deve intendere soltanto la psiche che è oggetto della scienza empirica della psicologia, da questa posto nella sua purezza metodica e retto da sue leggi puramente psicologiche.

Ma benché nella psiche tutto sia unicamente psicologico e benché sia assolutamente impossibile vivere psichicamente in modo adeguato la natura, un elemento chimico, un triangolo, ecc. esistono scienze oggettive dove abbiamo a che fare con la natura, con l'elemento chimico, con il triangolo, e il pensiero scientifico ha a che fare con questi stessi oggetti, è orientato su di essi e tra di essi stabilisce dei legami. Anche il poeta, nel nostro esempio, ha a che fare con la città, col ricordo, col pentimento, col passato e col futuro come con valori etico-estetici e, per di più, in modo esteticamente responsabile, anche se nella sua anima non ci sono affatto valori, ma ci sono soltanto esperienze psichiche vissute. Le componenti dell'oggetto estetico dell'opera da noi considerata sono quindi: le «piazze della città», l'«ombra della notte», il «rotolo [p. 47] dei ricordi», ecc., ma non le rappresentazioni visive, non le esperienze psichiche vissute in generale e non le parole. Inoltre l'artista (e il contemplatore) ha a che fare proprio con la «città» (grad): la sfumatura, espressa dalla forma slavo-ecclesiastica della parola, si riferisce al valore etico-estetico della città e, conferendogli una grande importanza, diventa la caratteristica del valore concreto e, come tale, entra nell'oggetto estetico, cioè a entrare non è la forma linguistica, ma il suo significato assiologico (l'estetica psicologica direbbe: il momento emozionale e volitivo corrispondente a questa forma).

Queste componenti si ordinano nell'unità di un evento assiologicamente significativo della vita, esteticamente organizzato e compiuto (fuori dell'organizzazione estetica formale esso sarebbe un evento etico, che dal proprio interno non avrebbe alcuna possibilità di giungere a un compimento). Questo evento etico-estetico è perfettamente definito e artisticamente univoco. Le sue componenti possiamo anche chiamarle immagini, intendendo con questo termine non le rappresentazioni visive, ma i momenti del contenuto organizzati formalmente.

Si deve rilevare che vedere un'immagine non si può neppure nelle arti figurative: vedere soltanto con gli occhi un uomo raffigurato come uomo, come valore etico-estetico, come immagine, vedere il suo corpo come valore, come espressione del sembiante, ecc. è evidentemente del tutto impossibile. In generale, per vedere o sentire qualcosa, cioè qualcosa di determinato in quanto oggetto o semplicemente di significativo in senso assiologico, qualcosa che abbia un peso, i sensi esteriori non bastano, non bastano «occhio che non vede e udito rombante» (15), come diceva Parmenide.

Così, la componente estetica, che noi chiameremo provvisoriamente immagine, non è né concetto, né parola, né rappresentazione visiva, ma un'entità estetica originale, attuata nella poesia mediante la parola, nelle arti figurative mediante il materiale visivamente percettibile, ma che non coincide mai né col materiale, né con alcuna combinazione materiale.

Tutti gli equivoci, del tipo di quello sopra esaminato, che nascono intorno all'oggetto estetico non-verbale e, in generale, non-materiale, si spiegano, in fin dei conti, con l'ambizione [p. 48] del tutto illegittima di trovare per l'oggetto estetico un equivalente puramente empirico, persino localizzato nel tempo e nello spazio come una cosa, o anche dall'ambizione di ridurre totalmente l'oggetto estetico a oggetto di conoscenza empirica. Nella creazione artistica ci sono due momenti empiricamente presenti: l'opera

materiale esteriore e il processo psichico di creazione e di percezione (sensazioni, rappresentazioni, emozioni, ecc.). Nel primo caso abbiamo delle leggi scientifico-naturali, matematiche o linguistiche, nel secondo delle leggi puramente psicologiche (legame associativo, ecc.). Ad esse si aggrappa lo studioso, temendo di sorpassarne i limiti e ritenendo, di solito, che al di là ci siano soltanto essenze metafisiche o mistiche. Ma questi tentativi di empiricizzare totalmente l'oggetto estetico si rivelano sempre infelici e, come abbiamo mostrato, sono metodicamente del tutto illegittimi: è importante capire proprio l'originalità dell'oggetto estetico come tale e l'originalità del legame puramente estetico dei suoi momenti, cioè della sua architettonica. Cosa che né l'estetica psicologica, né quella materiale sono in grado di fare.

Noi non abbiamo nulla da temere, se l'oggetto estetico non può essere trovato né nella psiche, né nell'opera materiale; esso non diventa per questo un'essenza mistica o metafisica; nella stessa situazione si trova anche il multiforme mondo dell'atto, cioè l'esistenza dell'etico. Dove si trova lo Stato? Nella psiche, nello spazio fisico-matematico, sulla carta degli atti costituzionali? Dove si trova il diritto? Eppure noi responsabilmente abbiamo a che fare e con lo Stato e col diritto, anzi questi valori conferiscono senso e ordine sia al materiale empirico sia anche alla nostra psiche, permettendoci di superare la sua nuda soggettività psichica.

Con questa stessa tendenza verso una empiricizzazione e psicologizzazione extraestetiche dell'oggetto artistico si spiega anche il tentativo, da noi sopra rilevato, di intendere il contenuto come momento del materiale, ossia della parola: attaccato alla parola come uno dei suoi aspetti, allo stesso titolo del fonema, del morfema, ecc., il contenuto appare più scientificamente tangibile, più materiale.

Al problema del contenuto come momento costitutivo necessario non torneremo. Diremo soltanto che per «momento tematico» (assente in alcune arti, presente in altre) di solito [p. 49] si è propensi a intendere soltanto il momento della differenziazione oggettuale e della determinatezza conoscitiva, che, in effetti, non è inerente a tutte le arti; ma questo momento in nessun caso può esaurire il contenuto. Però in altri casi (come V.M. Ľzirmunskij, anche se non gli è estranea la prima, più stretta concezione della tematica) la poetica contemporanea riferisce alla tematica quasi tutto l'oggetto estetico nella sua originalità non-materiale e con la sua struttura architettonica d'eventi, ma nello stesso tempo questo oggetto, introdotto acriticamente, è cacciato nella parola definita nei termini della linguistica e vi trova posto accanto al fonema, al morfema e ad altri momenti, il che, naturalmente, compromette in modo radicale la sua purezza. Ma come conciliare il mondo tematico degli eventi (il contenuto organizzato formalmente) in un solo tutto con la parola definita secondo la linguistica? A questa domanda la poetica non risponde, anzi non la pone neppure in una forma coerente e rigorosa. D'altra parte, il mondo tematico, in senso ampio, e la parola, come l'intende la linguistica, si trovano su piani e in dimensioni assolutamente diversi. Si deve aggiungere che la tematica teoreticizza enormemente l'oggetto estetico e il contenuto: il momento etico e la sensibilità che gli corrisponde sono sottovalutati e, in generale, non si distingue il momento puramente etico e la sua trascrizione conoscitiva.

Così si definisce il significato del materiale nella creazione artistica: senza entrare nell'oggetto estetico nella sua determinatezza materiale extraestetica, come componente esteticamente significativa, esso è indispensabile alla sua costruzione come momento tecnico.

Non ne deriva affatto che nell'estetica lo studio della struttura materiale dell'opera, come struttura puramente tecnica, debba occupare un posto modesto. Il significato delle ricerche materiali nell'estetica speciale è estremamente grande, tanto grande quanto il significato dell'opera materiale e della sua costruzione per l'artista e per la contemplazione estetica. Noi possiamo condividere pienamente l'affermazione che «nell'arte la tecnica è tutto», a condizione di intenderla nel senso che l'oggetto estetico si attua soltanto mediante la creazione dell'opera materiale (la visione estetica fuori dell'arte è ibrida, perché qui è irraggiungibile una organizzazione, dotata di un minimo di compiutezza, del materiale, come, ad [p. 50] esempio, nella contemplazione della natura); prima di questa creazione e indipendentemente da essa, l'oggetto estetico non esiste: esso si attua per la prima volta insieme con l'opera.

Non si deve dare alla parola «tecnica», applicata alla creazione artistica, un significato peggiorativo: la tecnica non può e non deve qui staccarsi dall'oggetto estetico; è quest'oggetto che la anima e la muove in tutti i suoi momenti, per cui nella creazione artistica la tecnica non è affatto meccanicistica e come tale può apparire soltanto in un'analisi estetica di cattiva qualità che perde di vista l'oggetto estetico, rende la tecnica autosufficiente e la stacca dal fine e dal senso. Come contrappeso a simili analisi, si deve sottolineare il carattere ausiliario dell'organizzazione materiale dell'opera, il suo carattere puramente tecnico, non per sminuirla, ma, al contrario, per darle senso e vitalità.

Una soluzione corretta del problema del significato del materiale non può, quindi, rendere inutili le ricerche dell'estetica materiale e sminuire il loro significato, ma fornirà loro i principî e un giusto orientamento metodico, a patto che, naturalmente, tali ricerche rinuncino alla loro pretesa di dare un'analisi esauriente della creazione artistica.

Si deve rilevare che nei riguardi di certe arti l'analisi estetica deve limitarsi allo studio quasi della sola tecnica, a condizione, naturalmente, che questa sia intesa metodicamente come tecnica soltanto: in questa situazione si trova l'estetica della musica. Dell'oggetto estetico della musica, il quale sorge ai confini del suono acustico, l'analisi estetica delle singole opere non ha quasi niente da dire, al di fuori di una definizione generale della sua originalità. Nella maggior parte dei casi, i giudizi, che escono dai limiti della composizione materiale dell'opera musicale, diventano soggettivi: si ha una libera poeticizzazione dell'opera, o una costruzione metafisica arbitraria, o un discorso puramente psicologico.

E' possibile un particolare tipo di interpretazione filosofico-soggettiva, metodicamente cosciente, di un'opera musicale, interpretazione che può avere una grande portata culturale, ma che, naturalmente, non è scientifica, nel senso rigoroso di questa parola.

Non ci è assolutamente possibile ora delineare una metodica dell'analisi compositiva materiale, sia pure per sommi [p. 51] capi, come abbiamo fatto invece per la metodica dell'analisi del contenuto. Ciò sarebbe possibile soltanto dopo aver acquisito una conoscenza più particolareggiata dell'oggetto estetico e della sua architettonica, che determinano la composizione. Ma qui dobbiamo limitarci a ciò che abbiamo detto.

NOTE:

(13) Non ne deriva, naturalmente, che l'oggetto estetico esiste da

qualche parte e prima della creazione dell'opera e indipendentemente da essa bell'e pronto. Una simile ipotesi, ovviamente, è del tutto assurda.

(14) [Aleksandr A. Potebnja (1835-91), filologo slavista russo di origine ucraina. Con Aleksandr Veselovskij, è considerato uno dei precursori delle moderne ricerche di poetica in Russia].

(15) [Parmenide, B 7, 4 (Diels-Kranz, vol. I, p. 234, riga 34)].

4. Il problema della forma

La forma artistica è la forma di un contenuto, ma interamente attuata nel materiale e quasi saldata ad esso. Perciò la forma deve essere intesa e studiata in due direzioni: 1) dall'interno dell'oggetto estetico puro, come forma architettonica, assiologicamente orientata sul contenuto (sull'evento possibile) e riferita ad esso e 2) dall'interno della totalità compositiva materiale dell'opera: è lo studio della tecnica della forma.

Nella seconda direzione di studio la forma in nessun caso deve essere interpretata come forma del materiale (cosa che falserebbe radicalmente la comprensione), ma soltanto come attuata in esso e mediante esso e in questo senso, oltre che dal proprio fine estetico, condizionata anche dalla natura di questo materiale.

Il presente capitolo è una breve introduzione alla metodica dell'analisi estetica della forma intesa come forma architettonica. Troppo spesso la forma viene intesa soltanto come «tecnica»; ciò è caratteristico sia del formalismo, sia dello psicologismo nella teoria dell'arte. Noi invece consideriamo la forma sul piano propriamente estetico, come forma artisticamente significante. Il problema principale di questo capitolo è il seguente: la forma, che è interamente attuata in un materiale, come può ciò nonostante diventare forma d'un contenuto e riferirsi assiologicamente ad esso, ovvero, in altre parole, la forma compositiva, cioè l'organizzazione del materiale, come può attuare la forma architettonica, cioè l'unificazione e l'organizzazione dei valori conoscitivi e etici?

La forma si dereifica e si porta al di là dei limiti dell'opera come materiale organizzato, solo se diventa l'espressione dell'attività creativa assiologicamente determinata di un soggetto esteticamente attivo. Questo momento dell'attività della [p. 52] forma, già sopra (nel primo capitolo) da noi rilevato, è sottoposto qui a un esame più particolareggiato (16).

Nella forma io trovo me stesso, la mia attività produttrice di organizzazione formale assiologica, io sento vivamente il mio moto che crea l'oggetto, e ciò non soltanto nella creazione primaria, non soltanto nella mia propria esecuzione, ma anche nella contemplazione dell'opera d'arte: io devo, in una certa misura, esperire me stesso come creatore della forma per attuare in generale una forma esteticamente significante come tale.

Sta qui la differenza essenziale tra la forma artistica e quella conoscitiva; quest'ultima non ha un autore-creatore: la forma conoscitiva io la trovo nell'oggetto e in essa non sento né me stesso, né la mia attività costruttiva. Di qui deriva una sorta di necessità cogente del pensiero conoscitivo: esso è attivo, ma non sente la propria attività, poiché il sentimento può essere soltanto individuale e riferito a una persona, ovvero, più esattamente, il sentimento della mia attività non entra nel contenuto oggettuale del pensiero stesso e ne resta fuori, come un accessorio psicologico soggettivo, e basta: la scienza come unità oggettuale oggettiva non ha autore-creatore (17).

L'autore-creatore è un momento costitutivo della forma artistica.

La forma io la devo esperire come mio rapporto assiologico attivo col contenuto per poterla esperire esteticamente: nella forma e con la forma io canto, racconto, raffiguro, con la forma io esprimo il mio amare, il mio affermarmi, il mio accettare il mondo.

Il contenuto si contrappone alla forma come qualcosa di passivo che ha bisogno di essa, come qualcosa di ricettivo e di recipiente, che è inglobato, fissato, amato, ecc.; non appena io cesso di essere attivo nella forma, il contenuto, da questa forma placato e compiuto, subito si ribella e si presenta nella [p. 53] sua pura significanza etico-conoscitiva, cioè la contemplazione artistica finisce e cede il posto a una simpatia puramente etica o a una riflessione conoscitiva, a un accordo o a un disaccordo teorici, a un'approvazione o a una disapprovazione pratiche, ecc. Così, nella percezione non-artistica di un romanzo si può soffocare la forma e rendere attivo il contenuto nella sua direzione problematico-conoscitiva o etico-pratica: si può, ad esempio, vivere simpateticamente coi protagonisti le loro avventure, i loro successi e insuccessi; si può ridurre anche la musica a semplice accompagnamento della nostra fantasticheria, della nostra libera tensione etica elementare, spostando qui il centro di gravità.

Vedere o sentire semplicemente qualcosa non significa ancora percepire la forma artistica; bisogna che ciò che è visto, sentito, pronunciato diventi l'espressione del nostro rapporto assiologico attivo, bisogna entrare da creatore in ciò che è visto, sentito, pronunciato e così superare la materialità e la determinatezza extracreative della forma, la sua cosalità: la forma cessa d'essere fuori di noi, come un materiale percepito e conoscitivamente ordinato, e diventa l'espressione d'un'attività assiologica che penetra nel contenuto e lo trasforma. Così, durante la lettura o l'ascolto di un'opera poetica io non la lascio fuori di me, come un'enunciazione di un altro che si deve semplicemente ascoltare e il cui significato - pratico o conoscitivo - deve essere semplicemente capito; ma, in una certa misura, la rendo mia propria enunciazione su un altro, ne assimilo il ritmo, l'intonazione, la tensione articolatoria, la gesticolazione interna (i movimenti creativi) del racconto, l'attività raffigurativa della metafora, ecc., come espressione adeguata del mio proprio rapporto assiologico col contenuto; cioè, quando percepisco, io non sono orientato né sulle parole, né sui fonemi, né sul ritmo, ma con le parole, col fonema e col ritmo sono attivamente orientato sul contenuto: lo inglobo, lo formo e lo compio (la forma stessa, astrattamente presa, non è autosufficiente, ma rende autosufficiente un contenuto formalmente organizzato). Io divento attivo nella forma e mediante la forma occupo una posizione assiologica al di fuori del contenuto inteso come orientamento etico-conoscitivo, e ciò rende possibile per la prima volta il compimento e, in generale, l'attuazione di tutte [p. 54] le funzioni estetiche della forma nei confronti del contenuto.

Dunque la forma è l'espressione del rapporto assiologico attivo dell'autore-creatore e del percettore (co-autore della forma) col contenuto; tutti i momenti dell'opera, nei quali possiamo sentire noi stessi, ossia la nostra attività assiologicamente riferentesi a un contenuto, e che nella loro materialità sono trascesi da questa attività, devono essere riferiti alla forma.

Ma in che modo la forma, come espressione verbale di un rapporto soggettivo attivo col contenuto, può diventare forma creante che compie il contenuto? Che cosa rende un'attività verbale, e in generale un'attività che in realtà non esce dai limiti dell'opera

materiale e che soltanto la genera e l'organizza, che cosa la rende un'attività che organizza formalmente un contenuto etico-conoscitivo, per di più in modo pienamente compiuto?

Qui siamo costretti a toccare brevemente la funzione primaria della forma rispetto al contenuto, la sua funzione di isolamento o di separazione.

L'isolamento o la separazione si riferisce non al materiale, non all'opera come cosa, ma al suo significato, al contenuto che si libera da certi legami necessari con l'unità della natura e con l'unità dell'evento etico dell'essere. Una volta spezzato questo legame, il contenuto isolato non cessa d'essere identificato e eticamente valutato: esso è riconosciuto dalla memoria della ragione e dalla memoria della volontà, ma può essere individualizzato e diventa essenzialmente suscettibile di compimento, poiché l'individuazione è impossibile quando si ha una rigida relazione e integrazione nell'unità della natura, mentre il compimento è impossibile nell'unitario e irreversibile evento dell'esistenza: bisogna isolare il contenuto dall'evento futuro perché il compimento (il suo «esserci» autonomo, la sua presenza autosufficiente) diventi possibile.

Il contenuto di un'opera è come un frammento di un evento unitario e aperto dell'esistenza, un frammento isolato e liberato, grazie alla forma, dalla responsabilità verso l'evento futuro e quindi, nel suo complesso, tranquillo e autonomo, [p. 55] compiuto, avendo assorbito nella propria quiete e autosufficienza anche la natura isolata.

L'isolamento dall'unità della natura distrugge tutti i momenti reificati del contenuto. La forma della «cosalità» in generale è diventata possibile per la prima volta sulla base della concezione della natura unitaria elaborata dalle scienze naturali: fuori di essa l'oggetto non può essere percepito che animisticamente e mitologicamente, come una forza e un partecipante dell'evento della vita. L'isolamento dereifica di nuovo: una cosa isolata è una *contradictio in adiecto*.

Ciò che in arte si chiama invenzione è soltanto l'espressione positiva dell'isolamento: l'oggetto isolato è per questo stesso inventato, cioè non reale nell'unità della natura né avvenuto nell'evento dell'esistenza. Nell'aspetto negativo l'invenzione e l'isolamento coincidono; nell'aspetto positivo dell'invenzione è sottolineata l'attività propria della forma, la presenza dell'autore: nell'invenzione io acquisto un più acuto sentimento di me come inventore attivo dell'oggetto, sento la mia libertà, condizionata dalla mia esteriorità, di organizzare formalmente e di compiere l'evento senza incontrare ostacoli.

Inventare si può soltanto qualcosa che sia soggettivamente valevole e significante nell'evento, qualcosa di importante dal punto di vista umano, ma non una cosa: una cosa inventata è una *contradictio in adiecto*.

Anche nella musica l'isolamento e l'invenzione non possono essere assiologicamente riferiti al materiale: non è il suono dell'acustica che si isola e non è il numero matematico d'ordine compositivo che si inventa. Isolato e reso irreversibile dall'invenzione è l'evento dell'aspirazione, la tensione assiologica, che grazie a ciò si elimina senza ostacoli e trova pace nel suo compimento.

Ciò che i formalisti chiamano «straniamento» (*ostrannenie*) non è, in fondo, che un'espressione metodicamente imperfetta della funzione d'isolamento che, nella maggior parte dei casi, è riferita erroneamente al materiale: la parola è estraniata mediante la distruzione della sua serie semantica abituale; a volte, del resto, lo straniamento è riferito anche all'oggetto, ma è inteso in un modo grossolanamente psicologista: come un modo di far uscire l'oggetto

dalla [p. 56] sua percezione abituale (la percezione abituale, ovviamente, è altrettanto fortuita e soggettiva di quella inabituale). Ma in realtà l'isolamento è un modo di far uscire l'oggetto, il valore e l'evento dalla serie conoscitiva e etica retta da una sua necessità.

L'isolamento rende possibile per la prima volta l'attuazione positiva della forma artistica, poiché a diventare possibile non è un rapporto etico e conoscitivo con l'evento, bensì una libera formazione del contenuto e poiché si libera l'attività del nostro sentimento dell'oggetto, del sentimento del contenuto e tutta l'energia creatrice di questo sentimento. L'isolamento, quindi, è la condizione negativa del carattere personale soggettivo (non psicologico-soggettivo) della forma e permette all'autore-creatore di diventare momento costitutivo della forma (18).

D'altra parte, l'isolamento promuove e determina il significato del materiale e della sua organizzazione compositiva: il materiale diventa convenzionale: elaborando il materiale, l'artista elabora i valori della realtà isolata e così lo supera in modo immanente, senza uscire dai suoi limiti. La parola, l'enunciazione cessa di aspettare e di desiderare qualche cosa di reale al di là dei propri limiti: un'azione o una corrispondenza alla realtà, cioè una reale attuazione o una verifica-conferma (un superamento della soggettività); con le sue forze la parola traduce la forma compiente in contenuto: così, nella lirica, l'implorazione, esteticamente organizzata, comincia a bastare a se stessa e non ha bisogno di essere soddisfatta (essa è come se fosse soddisfatta dalla forma stessa della sua espressione), la preghiera non ha più bisogno di un dio che possa intenderla, il lamento non ha più bisogno d'aiuto, il pentimento non ha più bisogno di perdono, ecc. La forma, con l'aiuto del solo materiale, completa ogni evento e tensione etica sino al loro pieno compimento. Mediante il materiale soltanto, l'autore assume una posizione creatrice e produttiva nei riguardi del contenuto, cioè nei riguardi dei valori conoscitivi e etici; è come se l'autore entrasse nell'evento isolato e vi diventasse creatore, senza diventare partecipe. L'isolamento, in tal modo, rende la parola, l'enunciazione [p. 57] e, in generale, il materiale (il suono dell'acustica, ecc.) formalmente creativo.

Come entra la personalità creativa dell'artista e del contemplatore nel materiale-parola e quali sono i lati di questo materiale di cui essa s'impadronisce di preferenza?

Nella parola in quanto materiale noi distinguiamo i seguenti momenti (19): 1) l'aspetto sonoro della parola, il suo momento propriamente musicale; 2) il significato materiale della parola (con tutte le sue sfumature e varietà); 3) il momento del legame verbale (tutti i rapporti e interrapporti puramente verbali); 4) il momento intonativo (emozionale e volitivo, sul piano psicologico) della parola, il suo orientamento assiologico che esprime la molteplicità dei rapporti assiologici del parlante; 5) il sentimento dell'attività verbale, il sentimento della generazione attiva d'un suono significante (vi rientrano tutti i momenti motorii: l'articolazione, il gesto, la mimica, ecc., e tutto lo slancio interno della mia persona che, per mezzo della parola e dell'enunciazione, occupa attivamente una certa posizione assiologica e semantica). Sottolineiamo che si tratta del sentimento della generazione di una parola significante: non è il sentimento del nudo movimento organico che genera il fatto fisico della parola, bensì il sentimento di generare sia il senso che la valutazione, cioè il sentimento di un movimento e di una presa di posizione da parte dell'uomo integrale, di un movimento nel quale sono coinvolti sia l'organismo, sia l'attività semantica, poiché ciò che è generato è la carne e lo spirito della parola nella loro concreta unità. In quest'ultimo,

quinto momento sono riflessi tutti e quattro i precedenti; esso è quel loro aspetto che si rivolge alla personalità del parlante (il sentimento di generare il suono, il senso, il legame e la valutazione).

L'attività formatrice dell'autore-creatore e del contemplatore prende possesso di tutti gli aspetti della parola, che gli permettono di attuare la forma compiente orientata sul contenuto; d'altro lato, tutti questi aspetti servono ugualmente all'espressione del contenuto; in ciascun momento il creatore e il contemplatore sentono la loro attività - selettiva, [p. 58] costruttiva, determinante, compiente - e nello stesso tempo sentono qualcosa su cui questa attività è diretta e che le sta davanti. Ma è, naturalmente, il quinto momento quello direttivo, il punto focale delle energie formatrici. Seguono poi in ordine d'importanza, il quarto momento, cioè la valutazione, il terzo (i legami), il secondo (il significato) e, infine, il primo, cioè il suono che sembra assorbire tutti gli altri momenti e diventa il portatore dell'unità della parola nella poesia.

Per l'enunciazione conoscitiva il momento direttivo è costituito dal significato materiale, oggettuale della parola, che cerca di trovare un posto necessario nell'unità oggettiva della conoscenza. Questa unità oggettuale regge e determina tutto nell'enunciazione conoscitiva, eliminando spietatamente tutto ciò che non la riguarda; in particolare, resta fuori il sentimento di occupare una posizione attiva mediante ciò che è detto: questo sentimento non è riferito all'unità oggettuale e non penetra in essa come volontà e sentimento soggettivi creatori e non è assolutamente in grado di creare l'unità dell'enunciazione conoscitiva.

Il sentimento di un'attività verbale nell'atto della parola (condanna, accordo, perdono, supplica) non è affatto il momento determinante: l'atto della parola è riferito all'unità dell'evento etico e in essa si determina come necessario imperativo.

Soltanto nella poesia il sentimento di un'attività che genera una enunciazione significativa diventa centro formatore, veicolo dell'unità della forma.

Da questo centro focale di una sentita attività generatrice prima di tutto scaturisce il ritmo (nel più ampio senso della parola, sia nel verso che nella prosa) e, in generale, ogni ordine dell'enunciazione di carattere non oggettuale, un ordine che rinvia l'enunciante a se stesso, alla sua unità dinamica e generatrice.

L'unità d'un ordine fondato sul ritorno di ciò che è analogo, anche se a ritornare fossero soltanto momenti semantici analoghi, è l'unità di un'attività che ritorna a se stessa e di nuovo si sonda; il centro di gravità non è nel senso ritornato, ma nel ritorno dell'attività del movimento - interiore e esteriore, dell'anima e del corpo - che ha generato questo senso.

L'unità di tutti i momenti compositivi attuanti la forma e [p. 59] prima di tutto l'unità della totalità verbale dell'opera, questa unità, in quanto formale, si suppone non in ciò che si dice o in ciò di cui si parla, ma nel modo in cui si dice e si parla, nel sentimento dell'attività della locuzione dotata di un senso, attività che deve sentirsi continuamente come unitaria, indipendentemente dall'unità oggettuale e semantica del suo contenuto; a ripetersi, a ritornare, a stabilire legami non sono i momenti semantici immediatamente, nella loro oggettività, cioè nella loro assoluta separazione dalla personalità parlante del soggetto, ma i momenti dell'attività che vi si riferisce, cioè i momenti della viva sensazione della propria attività; l'attività non si perde nell'oggetto e sente sempre la propria unità soggettiva in se stessa, nella tensione della propria posizione fisica e morale: l'unità non

dell'oggetto né dell'evento, ma l'unità dell'inglobamento e dell'inclusione dell'oggetto e dell'evento. Così, il principio e la fine di un'opera - dal punto di vista dell'unità della forma - sono il principio e la fine di un'attività: io comincio e io finisco.

L'unità oggettiva della conoscenza non conosce una fine che sia dotata di un significato positivo: a cominciare e a finire è lo scienziato, e non la scienza; la fine, il principio e un numero notevole di momenti compositivi di un trattato scientifico riflettono l'attività del suo autore-soggetto, cioè sono momenti estetici che non penetrano all'interno del mondo aperto, senza inizio e senza fine, della conoscenza.

Tutte le articolazioni compositive di una totalità verbale - capitoli, paragrafi, strofe, versi, parole - esprimono la forma soltanto in quanto articolazioni; le fasi dell'attività verbale generatrice sono periodi di una tensione unitaria, momenti che raggiungono un certo grado di compiutezza non del contenuto stesso, determinati dal suo interno, ma momenti di un'attività che ingloba il contenuto dall'esterno, determinati a partire dall'attività dell'autore rivolta sul contenuto, anche se, naturalmente, questi momenti compenetrano il contenuto e gli conferiscono un'organizzazione formale esteticamente adeguata, senza fargli violenza.

L'unità della forma estetica è, in tal modo, l'unità della posizione di un'anima e di un corpo, di un uomo integrale, agente e poggianti su se stesso; non appena l'unità è trasferita nel contenuto dell'attività - nell'unità oggettuale della conoscenza e nell'unità semantica dell'evento, - la forma si [p. 60] distrugge in quanto forma estetica; così, perdono la loro forza formatrice il rito, l'intonazione compiente e altri momenti formali.

Questa attività generatrice di quel suono significativo che è la parola, attività che ha sentimento di se stessa e in questo sentimento si rende padrona della propria unità, non basta però a se stessa, non è soddisfatta di se stessa soltanto, ma sorpassa i limiti dell'organismo e della psiche agenti e si rivolge fuori di sé, poiché questa attività è attività che ama, esalta, umilia, celebra, rimpiange, ecc., cioè rappresenta un rapporto assiologico determinato (sul piano psicologico, essa ha una determinante tonalità emozionale e volitiva); a generarsi, infatti, non è semplicemente un suono, ma un suono significativo; l'attività generatrice della parola penetra e si riconosce assiologicamente nell'aspetto intonativo della parola, s'impadronisce di una valutazione nel sentimento della sua intonazione attiva (20). Per «aspetto intonativo della parola» noi intendiamo la sua capacità di esprimere tutta la molteplicità dei rapporti assiologici tra la persona del parlante e il contenuto dell'enunciazione (sul piano psicologico, la molteplicità delle reazioni emozionali e volitive del parlante). Inoltre, sia che questo aspetto della parola si esprima in un'intonazione reale durante l'atto di esecuzione o sia vissuto soltanto come una possibilità, esso ha pur sempre una consistenza estetica. L'attività dell'autore diventa attività di una valutazione espressa, che colora tutti gli aspetti della parola: la parola insulta, accarezza, è indifferente, umilia, adorna, ecc. (21).

L'attività generatrice, poi, prende possesso dei legami verbali significanti (la similitudine, la metafora; l'uso compositivo dei legami sintattici, delle ripetizioni, dei parallelismi, della forma interrogativa; l'uso compositivo dei legami ipotattici e paratattici, ecc.): il sentimento dell'attività del legare anche lì è organizzatore, ma è un sentimento già assiologicamente determinato. Così, la similitudine o la metafora [p. 61] s'appoggiano sull'unità dell'attività di valutazione, cioè il legame comprende gli aspetti

intonativi delle parole, che, ovviamente, non sono indifferenti al significato oggettuale (sul piano psicologico, la metafora, la similitudine e gli altri legami verbali poetizzati sono fondati sul reciproco rapporto e sull'affinità emozionale e volitiva delle parole); l'unità è creata non dal pensiero logico, ma dal sentimento di un'attività valutante; non si tratta di legami oggettuali necessari, che lasciano fuori di sé il soggetto senziente e volente, non avendone bisogno, ma di legami puramente soggettivi, che hanno bisogno dell'unità soggettiva dell'uomo senziente e volente. Però la metafora e la similitudine presuppongono sia un'unità e un legame oggettuale possibili sia l'unità dell'evento etico, sul cui sfondo è sentita la loro attività creatrice: la metafora e la similitudine inglobano un orientamento conoscitivo e etico persistente e la valutazione, in esse espressa, diventa veramente formatrice dell'oggetto che dereifica. Astratta dal sentimento dell'attività legante e formante dell'autore, la metafora muore, cioè cessa di essere metafora poetica, o diviene mito (come metafora puramente linguistica essa può benissimo servire ai fini dell'enunciazione conoscitiva).

Tutti i legami verbali sintattici, per diventare compositivi e attuare la forma nell'oggetto artistico, devono essere penetrati dall'unità del sentimento di un'attività legante rivolta all'unità, da essi attuata, dei legami oggettuali e semantici di carattere conoscitivo o etico, ossia dall'unità del sentimento di una tensione e di un inglobamento formatore, che dal di fuori abbraccia il contenuto etico-conoscitivo.

Anche il significato oggettuale, materiale della parola è avvolto dal sentimento di un'attività di scelta del significato, da un sentimento di iniziativa semantica del soggetto-creatore (cosa che non c'è nella conoscenza, dove non si può essere iniziatore e dove il sentimento di un'attività di scelta è rigettato al di là dei limiti del mondo del conosciuto). Ma questo sentimento di scelta è riferito a ciò che è scelto e ne ingloba l'autonomia conoscitiva e etica.

Infine, il sentimento di un'attività prende possesso anche dell'aspetto sonoro della parola. L'aspetto puramente acustico della parola ha, in poesia, un significato relativamente piccolo; il movimento che genera il suono acustico, e che è più [p. 62] attivo negli organi articolativi, ma che si estende anche a tutto l'organismo, sia che si attui effettivamente in una recitazione, sia che sia vissuto per simpatia nell'audizione, sia che sia soltanto vissuto come possibile, è infinitamente più importante della stessa cosa sentita, che è quasi ridotta al ruolo ausiliario di provocare i corrispondenti movimenti generatori, o al ruolo ausiliario ancora più esteriore di essere un contrassegno del senso, del significato, o, infine, di servire da base per l'intonazione, che richiede l'estensione sonora della parola, ma che è indifferente alle sue componenti sonore qualitative, e per il ritmo, che ha, naturalmente, un carattere motorio. Nel romanzo, e in generale nelle totalità verbali prosastiche più grandi, il fonema cede quasi completamente le sue funzioni ausiliarie (designare il significato, provocare un movimento, fare da base all'intonazione) al grafema. Sta qui la differenza essenziale tra la poesia e la musica. Nella musica il movimento generatore del suono ha un significato secondario in confronto all'aspetto acustico della sonorità, a esclusione della musica vocale che in questo senso è ancora vicina alla poesia, anche se qui il momento acustico è pur tuttavia infinitamente più importante che in quest'ultima; ma qui il movimento generatore è ancora organico, e possiamo dire che il corpo interiore, attivamente creatore, del compositore-esecutore-ascoltatore è integrato, come un suo momento, nella forma artistica.

Nella musica strumentale il movimento generatore del suono cessa quasi completamente di essere organico: il movimento dell'archetto, la mano che batte i tasti, lo sforzo necessario agli strumenti a fiato, ecc., tutto ciò resta, in gran parte, fuori della forma, e soltanto la tensione corrispondente a questo movimento, quasi fosse la forza dell'energia spesa, tensione totalmente astratta dal sentimento organico interiore della mano che batte o si muove, è assorbita nel suono stesso e in esso, purificata, è captata dall'udito che l'interpreta; essa diventa così l'espressione dell'attività e della tensione dell'uomo interiore, come fuori dell'organismo e dello strumento-cosa che generano il suono assiologicamente significante. Nella musica tutti i momenti compositivamente significanti sono aspirati e assorbiti dall'aspetto acustico del suono; se in poesia l'autore che attua la forma è l'uomo che parla, in musica è l'uomo che emette direttamente sonorità, [p. 63] e non quello che suona il piano, il violino e gli altri strumenti, nel senso che produce un suono per mezzo dello strumento del movimento; l'attività costruttrice della forma musicale è l'attività della sonorità significante, del movimento assiologico del suono.

Il termine «strumentazione», usato per designare l'ordinamento dell'aspetto qualitativo del materiale sonoro in poesia, deve essere considerato come estremamente infelice: a ordinarsi, propriamente parlando, non è l'aspetto acustico delle parole, bensì quello articolatorio e motorio; è vero però che quest'ordine articolatorio trova il suo riflesso nelle componenti sonore, nonché in quelle grafiche.

Il significato dell'organismo interno creatore non è uguale in tutte le specie di poesia: è massimo nella lirica, dove il corpo, che genera il suono dall'interno e sente l'unità della propria tensione produttiva, è implicato nella forma; nel romanzo la partecipazione dell'organismo interno alla forma è minima.

Naturalmente, anche nel romanzo (se questo è veramente un'opera d'arte) l'attività che genera la parola resta il principio che governa la forma, ma questa attività è quasi del tutto priva di momenti organici, corporei: è un'attività di generazione e di scelta puramente spirituali dei significati, dei legami e dei rapporti assiologici; è la tensione interna di una contemplazione spirituale compiente e di un inglobamento delle grandi totalità verbali, dei capitoli, delle parti e, infine, dello stesso romanzo. Particolarmente vivo è il sentimento di un'intensa attività assiologicamente memorizzante, cioè della memoria emozionale. Qui entra nella forma il suo momento costitutivo: l'uomo-creatore internamente attivo, che vede, sente, valuta, collega, sceglie, anche se non c'è una tensione fisiologica reale dei sensi esterni e degli organi del corpo; è un uomo unitario nel suo sentimento d'attività nel corso di tutto il romanzo, un uomo che lo comincia e lo finisce, come totalità d'una interna tensione produttiva e fornita di senso (22).

[p. 64] L'unità della forma è l'unità della posizione assiologica attiva dell'autore-creatore attuata mediante la parola (presa di posizione con la parola), ma riferita al contenuto. Questa posizione, presa per mezzo della parola, e della parola soltanto, diventa produttiva e compie creativamente il contenuto grazie al suo isolamento, grazie alla sua non-realtà (per essere più precisi e per esprimersi con rigore filosofico: alla realtà di un ordine particolare, puramente estetico). L'isolamento è il primo passo della coscienza formatrice, il primo dono della forma al contenuto, quello che rende possibili tutti i successivi doni della forma, ormai puramente positivi e arricchenti.

Tutti i momenti della parola, che compositivamente attuano la

forma, diventano l'espressione del rapporto creativo dell'autore col contenuto: il ritmo, saldato al materiale, è trasferito al di là dei suoi limiti e comincia a impregnare il contenuto come atteggiamento creativo nei suoi riguardi, e lo trasporta su un nuovo piano assiologico: quello dell'esistenza estetica. La forma del romanzo, che ordina il materiale verbale, divenuta l'espressione del rapporto dell'autore, crea la forma architettonica che ordina e compie l'evento, indipendentemente dall'evento, unitario e sempre aperto, dell'esistenza.

Sta qui l'originalità profonda della forma estetica: essa è mia attività organicamente motoria, valutante e erogatrice di senso, e nello stesso tempo è la forma dell'evento che mi si contrappone e del suo partecipante (della sua personalità, della forma del suo corpo e della sua anima).

L'uomo-soggetto singolo esperisce se stesso come creatore soltanto nell'arte. La personalità creatrice positivamente soggettiva è un momento costitutivo della forma artistica: qui la sua soggettività trova un'originale oggettivazione e diventa soggettività creatrice culturalmente significante; qui inoltre si attua l'originale unità dell'uomo organico (corporeo) e interiore (psichico e spirituale), ma si tratta di un'unità vissuta dall'interno. L'autore, come momento costitutivo della forma, è l'attività, organizzata e proveniente dall'interno, dell'uomo integrale che attua interamente il proprio obiettivo, non presuppone niente al di fuori di sé per arrivare al compimento e, inoltre, è tutto uomo, dalla testa ai piedi: egli è tutto [p. 65] necessario, uomo che respira (ritmo), si muove, vede, sente, ricorda, ama e capisce (23).

Questa attività, organizzata dall'interno, della personalità del creatore si differenzia essenzialmente dalla personalità passiva, organizzata dall'esterno, del protagonista, dell'uomo come oggetto di una visione artistica, determinata nel corpo e nell'anima: la sua determinatezza è visibile, udibile, formalmente organizzata, è un'immagine dell'uomo, è la sua personalità esteriorizzata e incarnata; mentre la personalità del creatore è invisibile e inudibile: essa è vissuta e organizzata dall'interno, come un'attività che vede, sente, si muove, ricorda, non incarnata ma incarnante e soltanto poi riflessa in un oggetto organizzato formalmente.

L'oggetto estetico è una creazione che include in sé il creatore: in essa il creatore trova se stesso e intensamente sente la propria attività creatrice: o, detto altrimenti: è una creazione come essa appare agli occhi del suo stesso creatore, che in libertà e con amore l'ha creata (è vero però che non è una creazione dal nulla e che presuppone la realtà della conoscenza e dell'atto, realtà che essa non fa che trasfigurare e organizzare in senso formale).

Il compito principale dell'estetica è quello di studiare l'oggetto estetico nella sua originalità, evitando di sostituirgli qualche fase intermedia della sua attuazione. Prima di tutto si deve intendere l'oggetto estetico sinteticamente, nella sua totalità, e si deve intendere la forma e il contenuto nel loro essenziale e necessario rapporto reciproco: la forma come forma del contenuto e il contenuto come contenuto della forma, e si deve intendere l'originalità e la legge del loro reciproco rapporto. Solo su questa base si può tracciare la giusta direzione di una concreta analisi estetica delle singole opere.

Dopo tutto quello che abbiamo già detto, deve essere chiaro che l'oggetto estetico non è una cosa, poiché la sua forma (più esattamente, la forma del contenuto, dato che l'oggetto estetico è un contenuto organizzato formalmente), nella quale io sento me stesso

come soggetto attivo e nella quale io [p. 66] entro come suo necessario momento costitutivo, non può essere, naturalmente, forma di una cosa, di un oggetto.

La forma artisticamente creatrice organizza formalmente prima di tutto l'uomo, e il mondo soltanto come mondo dell'uomo, o umanizzandolo direttamente, vivificandolo, o mettendolo in un rapporto assiologico così diretto con l'uomo che accanto a quest'ultimo il mondo perde la sua autonomia assiologica e diventa soltanto un momento del valore della vita umana. Quindi il rapporto della forma col contenuto nell'unità dell'oggetto estetico ha un carattere personale, mentre l'oggetto estetico è una sorta di evento attuato dell'azione e dell'interazione del creatore e del contenuto.

Nella creazione artistica verbale il carattere di evento dell'oggetto estetico è particolarmente chiaro: il reciproco rapporto della forma e del contenuto ha qui un carattere quasi drammatico; particolarmente chiara è la penetrazione dell'autore - uomo corporeo, psichico e spirituale - nell'oggetto; chiara è non soltanto l'unità indivisibile della forma e del contenuto, ma anche la loro distinzione, mentre nelle altre arti la forma penetra di più nel contenuto, sembra reificarsi in esso ed è più difficile separarla da esso ed esprimerla nella sua separatezza astratta.

Ciò trova la sua spiegazione nel carattere del materiale della poesia: la parola, mediante la quale l'autore - uomo che parla - può immediatamente occupare la sua posizione creativa, mentre nelle altre arti nel processo della creazione entrano - come mediatori tecnici - dei corpi eterogenei: gli strumenti musicali, lo scalpello, ecc.; inoltre, il materiale non prende in modo così completo tutto l'uomo attivo. Passando attraverso questi eterogenei corpi-mediatori, l'attività dell'autore-creatore si specializza, diventa unilaterale e quindi meno separabile dal contenuto da esso organizzato formalmente.

(1924)

NOTE:

(16) La teoria dell'arte non ignora affatto la concezione della forma come espressione dell'attività, ma essa può conferirle un fondamento solido soltanto grazie a un'estetica dotata di orientamento sistematico.

(17) Lo scienziato-autore non organizza attivamente che la forma esteriore della sua esposizione; la separatezza, la compiutezza e l'individualità dell'opera scientifica, esprimenti l'attività soggettiva estetica dell'autore, non entrano all'interno della conoscenza del mondo.

(18) Com'è ovvio, l'isolamento è già il primo prodotto di questa attività: è come se fosse l'atto di presa di possesso dell'autore.

(19) Alla parola, come è intesa dalla linguistica, noi ci avviciniamo qui dal punto di vista dell'attuazione compositiva che essa opera della forma artistica.

(20) L'ordine dell'impossessamento dei momenti della parola da parte dell'attività dell'autore e del contemplatore (che noi rileviamo in seguito) non è affatto l'ordine della percezione e della creazione effettive.

(21) Ci riferiamo alla intonazione assiologica puramente estetica dell'autore, a differenza dell'intonazione etica, detta «realista», di un effettivo o virtuale personaggio-protagonista agente, che vive gli eventi con un interessamento etico, ma non esteticamente.

(22) Bisogna distinguere rigorosamente l'indicata attività costruttiva dell'autore-creatore della forma dal movimento passivo d'imitazione - effettivo o virtuale - che a volte è necessario per l'empatia e la simpatia etica, così come bisogna distinguere l'intonazione etica dall'intonazione estetica compiente.

(23) Soltanto una comprensione e uno studio metodico rigoroso dell'autore come momento dell'oggetto estetico pongono le basi per la metodica di uno studio psicologico, biografico e storico dell'autore stesso.

[p. 67] La parola nel romanzo ?* Slovo v romane.(23)

L'idea guida di questo studio è il superamento del distacco tra il «formalismo» astratto e l'astratto «ideologismo» nello studio della parola artistica. La forma e il contenuto fanno tutt'uno nella parola intesa come fenomeno sociale, sociale in tutte le sfere della sua vita e in tutti i suoi momenti: dall'immagine sonora fino agli strati semantici più astratti.

Questa idea ci ha portato a centrare la ricerca sulla «stilistica del genere letterario». La separazione dello stile e della lingua dal genere letterario è in larga misura responsabile del fatto che in primo luogo si studiano le armoniche individuali e di corrente dello stile, mentre è ignorato il suo tono sociale fondamentale. I grandi destini storici della parola artistica, legati ai destini del genere letterario, sono nascosti dai piccoli destini delle modificazioni stilistiche legate a singoli artisti e correnti. Perciò la stilistica è priva di una visione filosofica e sociologica dei propri problemi e affonda nelle minuzie stilistiche; essa non è capace di sentire, al di là delle mutazioni individuali e di corrente, i grandi anonimi destini della parola artistica. La stilistica nella maggior parte dei casi si presenta come stilistica di un magistero artistico «da camera» e ignora la vita sociale della parola fuori dello studio dell'artista, nelle vastità delle piazze, delle vie, delle città e delle campagne, dei gruppi sociali, delle generazioni, delle epoche. La stilistica ha a che fare non con la parola viva, ma con un suo preparato istologico, con l'astratta parola linguistica al servizio del magistero individuale dell'artista. Ma anche queste armoniche individuali e di corrente dello stile, staccate dai cammini sociali della vita della parola, ricevono inevitabilmente [p. 68] una trattazione piatta e astratta e non possono essere studiate in un'unità organica con le sfere semantiche dell'opera.

1. La stilistica contemporanea e il romanzo

Prima del XX secolo non c'è stata un'impostazione chiara e precisa dei problemi della stilistica del romanzo, un'impostazione che muovesse dal riconoscimento dell'originalità stilistica della parola romanzesca (artistico-prosastica).

Per lungo tempo il romanzo è stato oggetto soltanto di analisi ideologiche astratte e di valutazioni pubblicistiche. Le questioni concrete della stilistica erano del tutto evitate, oppure erano considerate in modo incidentale e asistematico: la parola artistico-prosastica era intesa come poetica in senso stretto, e ad essa erano acriticamente applicate le categorie della stilistica tradizionale (fondata sulla teoria dei tropi); oppure ci si limitava semplicemente a vacue caratteristiche valutative della lingua - «espressività», «immaginosità», «vigore», «chiarezza», ecc., - senza immettere in questi concetti alcun significato stilistico che, sia pure in minima parte, fosse determinato e meditato.

Verso la fine dello scorso secolo come contrappeso all'analisi ideologica astratta comincia a rafforzarsi l'interesse per i problemi concreti del magistero nella prosa, per i problemi tecnologici del romanzo e della novella. Però, per quel che riguarda la stilistica la situazione non è affatto mutata: l'attenzione si concentra quasi esclusivamente sui problemi della composizione (in senso ampio). Ma

continua a mancare una visione sistematica e concreta (l'uno senza l'altro è impossibile) delle particolarità della vita stilistica della parola nel romanzo (e nella novella); continuano a dominare le solite valutazioni fortuite sulla lingua nello spirito della stilistica tradizionale, osservazioni che neppure sfiorano l'autentica sostanza della prosa artistica.

E' molto diffuso e caratteristico il punto di vista che vede nella parola romanzesca un mezzo extrartistico, privo di una sua particolare elaborazione stilistica. Poiché nella parola romanzesca non si trova l'attesa organizzazione formale puramente poetica (nel senso stretto), ad essa si nega ogni valore [p. 69] artistico ed essa, come nel linguaggio pratico o scientifico, costituisce soltanto un mezzo artisticamente neutro di comunicazione (1).

Questo punto di vista libera dalla necessità di fare analisi stilistiche del romanzo e toglie il problema stesso della stilistica del romanzo, permettendo di limitarsi a sue analisi puramente tematiche.

Ma, proprio negli anni venti la situazione muta: la parola prosastica romanzesca incomincia a conquistarsi un posto nella stilistica. Da una parte, compaiono una serie di analisi stilistiche concrete della prosa romanzesca; dall'altra, si fanno anche tentativi sistematici di riconoscere e definire l'originalità stilistica della prosa artistica in ciò che la distingue dalla poesia.

Ma proprio queste analisi concrete e questi tentativi di trattazione sistematica dimostrarono in modo lampante che tutte le categorie della stilistica tradizionale e la concezione stessa della parola artistica poetica, che si trova alla loro base, non sono applicabili alla parola romanzesca. La parola romanzesca si rivelò la pietra di paragone di tutto il pensiero stilistico, mostrando l'angustia di questo pensiero e la sua inadeguatezza a tutte le sfere della vita artistica della parola.

Tutti i tentativi di analisi stilistiche concrete della prosa romanzesca deviarono in descrizioni linguistiche della lingua del romanziere, oppure si limitavano a individuare singoli elementi stilistici del romanzo, che sono riconducibili (o che sembrano riconducibili) nelle categorie tradizionali della stilistica. Nell'un caso e nell'altro la totalità stilistica del romanzo e della parola romanzesca sfugge agli studiosi.

Il romanzo come totalità è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco (2). Lo studioso incontra in esso [p. 70] alcune unità stilistiche eterogenee, che si trovano a volte su vari piani linguistici e sono soggette a varie leggi stilistiche.

Ecco i principali tipi di unità stilistico-compositive nelle quali di solito si scinde la totalità romanzesca:

- 1) la narrazione artistico-letteraria diretta dell'autore (in tutte le sue molteplici varietà);

- 2) la stilizzazione delle varie forme della narrazione orale o racconto diretto (skaz) (3);

- 3) la stilizzazione delle varie forme della narrazione semiletteraria (scritta) privata (lettere, diari, ecc.);

- 4) le varie forme del discorso letterario, ma extrartistico dell'autore (ragionamenti morali, filosofici, scientifici, declamazione retorica, descrizioni etnografiche, informazioni protocollari, ecc.);

- 5) i discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti.

Queste eterogenee unità stilistiche, facendo parte del romanzo, si uniscono in un armonioso sistema artistico e si sottomettono alla superiore unità stilistica del tutto che non può essere identificato con alcuna delle unità ad esso subordinate.

La singolarità stilistica del genere romanzesco sta proprio

nell'unione di queste unità subordinate, ma relativamente autonome (a volte persino plurilinguistiche) nella superiore unità del tutto: lo stile del romanzo è l'unione degli stili; la lingua del romanzo è il sistema delle «lingue». Ogni elemento enucleato della lingua del romanzo è determinato immediatamente dall'unità stilistica subordinata della quale esso fa direttamente parte: dal discorso stilisticamente individualizzato del protagonista, dallo skaz caratteristico del narratore, dalla lettera, ecc. Da questa immediata unità è determinata la fisionomia linguistica e stilistica del dato elemento (lessicale, semantica, sintattica). Nello stesso tempo questo elemento con la sua unità stilistica immediata partecipa allo [p. 71] stile del tutto, ha su di sé l'accento del tutto e contribuisce a costruire e a svelare il senso unitario del tutto.

Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. La stratificazione interna dell'unitaria lingua nazionale nei dialetti sociali, nei modi di parlare di gruppo, nei gerghi professionali, nei linguaggi dei generi letterari, delle generazioni e delle età, delle correnti letterarie, delle autorità, dei circoli e delle mode effimere, dei giorni e persino delle ore politico-sociali (ogni giorno ha la sua parola d'ordine, il suo vocabolario, i suoi accenti): tutta questa stratificazione interna di ogni lingua in ogni dato momento della sua esistenza storica è la necessaria premessa del genere romanzesco: con la pluridiscorsività sociale e la plurivocità individuale, che sul suo terreno cresce, il romanzo orchestra tutti i suoi temi, tutto il mondo oggettuale dotato di senso che esso esprime e raffigura. Il discorso dell'autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive, mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo; ognuna di esse ammette una molteplicità di voci sociali e una varietà di legami e correlazioni (sempre in vario grado dialogizzati) tra queste. Questi particolari legami e correlazioni tra le enunciazioni e le lingue, questo movimento del tema attraverso le lingue e i discorsi, il suo frantumarsi nei rivoli e nelle gocce della pluridiscorsività sociale, la sua dialogizzazione: ecco la principale peculiarità della stilistica romanzesca.

La stilistica tradizionale non conosce una simile unione di lingue e di stili che formano una superiore unità ed è priva di un metodo per affrontare questa specie di dialogo sociale delle lingue nel romanzo. E' per questo che l'analisi stilistica si orienta non sul tutto del romanzo, ma soltanto su una sua determinata unità stilistica subordinata. Lo studioso non si accorge della peculiarità principale del genere romanzesco, sostituisce l'oggetto della ricerca e invece dello stile romanzesco analizza, in sostanza, qualcosa di totalmente diverso. Egli trascrive per il piano un tema sinfonico (orchestrato).

Si osservano due tipi di questa sostituzione dell'oggetto: nel primo caso invece dell'analisi dello stile romanzesco si dà una descrizione della lingua del romanziere (oppure, nel migliore dei casi, delle «lingue» del romanzo); nel secondo [p. 72] caso si individua uno degli stili subordinati e lo si analizza come stile del tutto.

Nel primo caso lo stile è staccato dal genere letterario e dall'opera ed è considerato come un fenomeno della lingua; l'unità dello stile della data opera si trasforma o nell'unità di una qualche lingua individuale («dialetto individuale») o nell'unità del discorso (parole (4)) individuale. E' l'individualità del parlante che è riconosciuta come il fattore stilistico-formativo che trasforma un fenomeno linguistico in un'unità stilistica.

A noi, nel dato caso, non importa sapere in che direzione si svolge una simile analisi dello stile romanzesco: verso l'illustrazione di un dialetto individuale del romanziere (cioè del suo vocabolario e della sua sintassi), oppure verso l'illustrazione delle peculiarità dell'opera come tutto discorsivo, come «enunciazione». Nell'un caso e nell'altro lo stile è pur sempre inteso nello spirito di Saussure: come individualizzazione della lingua generale (nel senso di un sistema di norme linguistiche generali). La stilistica si trasforma allora o in una sorta di linguistica delle lingue individuali o in una linguistica dell'enunciazione.

L'unità dello stile, secondo il punto di vista analizzato, presuppone quindi, da una parte, l'unità della lingua nel senso del sistema delle forme normative generali e, dall'altra, l'unità dell'individualità che si realizza in questa lingua.

Entrambe queste condizioni sono effettivamente obbligatorie nella maggior parte dei generi di poesia in versi, ma anche qui esse sono lungi dall'esaurire e dal definire ancora lo stile dell'opera. La descrizione più esatta e più completa della lingua e del discorso individuale del poeta, anche quando si orienta sul carattere raffigurativo degli elementi linguistici e discorsivi, non è ancora un'analisi stilistica dell'opera, in quanto questi elementi si riferiscono al sistema della lingua o al sistema del discorso, cioè a certe unità linguistiche, e non al sistema dell'opera artistica, la quale è governata da leggi del tutto diverse che i sistemi linguistici della lingua e del discorso.

Ma, ripetiamo, nella maggior parte dei generi poetici l'unità del sistema della lingua e l'unità (e unicità) [p. 73] dell'individualità linguistica e discorsiva del poeta, che in essa direttamente si realizza, sono le premesse necessarie dello stile poetico. Il romanzo, invece, non soltanto non esige queste condizioni, ma anzi, come abbiamo detto, premessa dell'autentica prosa romanzesca è la stratificazione interna della lingua, la sua pluridiscorsività sociale e la plurivocità individuale che vi risuona.

Ecco perché sostituire lo stile romanzesco con la lingua individualizzata del romanziere (per quanto la si può trovare nel sistema delle «lingue» e dei «discorsi» del romanzo) significa essere doppiamente vaghi in quanto ciò deforma l'essenza stessa della stilistica del romanzo. Questa sostituzione porta inevitabilmente a enucleare nel romanzo soltanto gli elementi che rientrano nell'ambito di un sistema linguistico unitario e che esprimono in modo esplicito e diretto l'individualità dell'autore nella lingua. Il tutto del romanzo e i compiti specifici di costruzione di questo tutto con elementi pluridiscorsivi, plurivoci, pluristilistici e spesso plurilinguistici restano fuori dell'ambito di tale analisi.

Tale è il primo tipo di sostituzione dell'oggetto dell'analisi stilistica del romanzo. Non ci addentriamo nelle molteplici varianti di questo tipo, determinate dalla diversa comprensione di concetti come «tutto discorsivo», «sistema della lingua», «individualità linguistica e discorsiva dell'autore», e dal diverso modo di intendere lo stesso rapporto reciproco tra lo stile e la lingua (nonché tra la stilistica e la linguistica). In tutte le possibili varianti di questo tipo di analisi, che conosce una sola e unica lingua e un'unica individualità d'autore, che in essa direttamente si esprime, l'essenza stilistica del romanzo sfugge irrimediabilmente allo studioso.

Il secondo tipo di sostituzione è caratterizzato dall'orientamento non più verso la lingua dell'autore, bensì verso lo stile del romanzo, stile che però viene ristretto fino a farlo coincidere con lo stile di una soltanto delle unità subordinate (relativamente autonome) del romanzo.

Nella maggior parte dei casi lo stile romanzesco è sussunto sotto il concetto di «stile epico» e ad esso si applicano le corrispondenti categorie della stilistica tradizionale. E si procede enucleando nel romanzo soltanto gli elementi della raffigurazione epica (soprattutto nel discorso diretto dell'autore). La profonda differenza tra la raffigurazione romanzesca e [p. 74] quella puramente epica è ignorata. Le differenze tra il romanzo e l'epos sono percepite di solito soltanto sul piano compositivo e tematico.

Negli altri casi sono enucleati altri elementi dello stile romanzesco come più caratteristici per questa o quella opera concreta. Così, l'elemento della narrazione può essere considerato dal punto di vista non della sua raffigurazione oggettiva, bensì da quello del valore espressivo soggettivo. Si possono enucleare gli elementi della narrazione extraletteraria diretta (skaz), oppure i momenti di carattere informativo legati all'intreccio (ad esempio, nell'analisi del romanzo d'avventure) (5). Si possono, infine, enucleare anche gli elementi puramente drammatici del romanzo, riducendo il momento narrativo a una semplice didascalia ai dialoghi dei personaggi romanzeschi. Ma in realtà il sistema delle lingue nel dramma è organizzato in modo radicalmente diverso e quindi tali lingue suonano in modo del tutto diverso che nel romanzo. Non c'è una lingua che ingloba tutto e che è rivolta dialogicamente alle singole lingue, non c'è un dialogo di secondo grado, non d'intreccio (non drammatico), che ingloba tutti gli altri.

Tutti questi tipi di analisi sono inadeguati allo stile non soltanto del tutto romanzesco, ma anche dell'elemento che essi enucleano come fondamentale per il romanzo, poiché questo elemento, tolto dal suo rapporto reciproco con gli altri, muta il suo senso stilistico e cessa di essere quello che era in effetti nel romanzo.

Lo stato attuale dei problemi della stilistica del romanzo rende evidente il fatto che tutte le categorie e i metodi della stilistica tradizionale non sono in grado di padroneggiare l'originalità artistica della parola nel romanzo, ossia la vita specifica di cui la parola vive nel romanzo. Il «linguaggio poetico», l'«individualità linguistica», l'«immagine», il «simbolo», lo «stile epico» e le altre categorie generali elaborate e applicate dalla stilistica, nonché tutto l'insieme dei concreti procedimenti stilistici sussunti sotto queste categorie, pur nella varietà dei modi in cui sono intesi dai singoli studiosi, [p. 75] sono uniformemente orientati sui generi letterari unilingui e monostili, cioè sui generi poetici in senso stretto. A questo orientamento unilaterale è legata una serie di importanti peculiarità e limitazioni delle categorie stilistiche tradizionali. Tutte queste categorie e la concezione filosofica della parola poetica che sta alla loro base sono anguste e strette e non possono contenere la prosastica parola romanzesca.

La stilistica e la filosofia della parola si trovano, in sostanza, di fronte a un dilemma: o riconoscere il romanzo (e quindi tutta la prosa artistica che gravita attorno ad esso) come un genere non artistico o quasi artistico, oppure rivedere radicalmente la concezione della parola poetica che sta alla base della stilistica tradizionale e ne determina tutte le categorie.

Di questo dilemma però non tutti hanno coscienza. La maggior parte non è incline a una revisione radicale della concezione filosofica fondamentale della parola poetica. Molti non vedono e non riconoscono del tutto le radici filosofiche della stilistica (e della linguistica) che essi studiano, ed evitano ogni presa di posizione filosofica. Al di là di singole e isolate osservazioni stilistiche e descrizioni linguistiche essi in generale non vedono il problema base della parola romanzesca. Altri, più rigorosi, si mantengono sul terreno di un coerente individualismo nel loro modo di intendere la

lingua e lo stile. Nel fenomeno stilistico essi cercano prima di tutto l'espressione diretta e immediata dell'individualità dell'autore, e questa concezione è la meno favorevole a una revisione delle categorie stilistiche fondamentali nella debita direzione.

E' possibile, però, anche questa soluzione di principio del nostro dilemma: si può ricordare l'obliata retorica, nella cui giurisdizione nel corso dei secoli si è trovata tutta la prosa artistica. Infatti, se si ristabilisce la retorica nei suoi antichi diritti, si può mantenere la vecchia concezione della parola poetica, riportando alle «forme retoriche» tutto ciò che, nella prosa romanzesca, non trova posto nel letto di Procuste delle categorie stilistiche tradizionali (6).

[p. 76] Questa soluzione del dilemma a suo tempo fu proposta in Russia con coerenza e rigore da G.G. ĭspet. La prosa artistica e la sua attuazione estrema, il romanzo, sono da lui totalmente escluse dalla sfera della poesia e riportate alle forme puramente retoriche (7).

Ecco che cosa dice ĭspet sul romanzo: «La consapevolezza e la comprensione del fatto che le moderne forme di propaganda morale - cioè il romanzo - non sono forme della creazione poetica, ma sono composizioni puramente retoriche, sembra che stiano appena per sorgere e subito si scontrano con un ostacolo non facilmente superabile, consistente nell'universale riconoscimento, pur tuttavia, di un valore estetico al romanzo» (8).

Al romanzo ĭspet rifiutava decisamente ogni valore estetico. Il romanzo è un genere retorico extraletterario, la «moderna forma della propaganda morale»; la parola artistica è soltanto la parola poetica (nel senso indicato).

Un punto di vista analogo è stato adottato anche da V.V. Vinogradov nel suo libro La prosa artistica (O chudoĭzestvennoj proze), dove si riporta il problema della prosa artistica alla retorica. Vicino a ĭspet per quel che riguarda le fondamentali definizioni filosofiche del «poetico» e del «retorico», Vinogradov non è tuttavia così paradossalmente coerente: egli considera il romanzo una forma sincretica mista (una «formazione ibrida») e ammette in esso la presenza di elementi puramente poetici accanto a quelli retorici (9).

Questo punto di vista, che dall'ambito della poesia esclude totalmente la prosa romanzesca in quanto formazione puramente retorica, punto di vista sostanzialmente errato, ha pur tuttavia un certo indubbio merito. In esso è implicito un coerente e fondato riconoscimento dell'inadeguatezza di tutta la stilistica contemporanea, con la sua base linguistico-filosofica, rispetto alle peculiarità specifiche della prosa romanzesca. Inoltre, anche l'uso delle forme retoriche ha un grande significato euristico. La parola retorica, sottoposta a studio in tutta la sua viva molteplicità, non può non esercitare [p. 77] una profonda azione rivoluzionaria sulla linguistica e sulla filosofia del linguaggio. Nelle forme retoriche, quando le si consideri in modo corretto e non preconconcetto, si rivelano con grande precisione aspetti propri di ogni parola (l'intimore dialogicità della parola e i suoi fenomeni concomitanti) il cui enorme significato nella vita della lingua finora non era stato sufficientemente considerato e compreso. In questo sta il significato metodologico e euristico generale delle forme retoriche per la linguistica e per la filosofia del linguaggio.

Altrettanto grande è il significato particolare delle forme retoriche per la comprensione del romanzo. Tutta la prosa artistica e il romanzo sono geneticamente apparentate nel modo più stretto alle forme retoriche. E nel corso di tutto l'ulteriore sviluppo la strettissima interazione (sia pacifica sia di lotta) tra il romanzo e i generi retorici vivi (pubblicistici, morali, filosofici, ecc.) non è

cessata ed è stata forse non minore dell'interazione tra il romanzo e i generi artistici (epici, drammatici e lirici). Ma in questa ininterrotta relazione reciproca la parola romanzesca conserva la sua originalità qualitativa ed è irriducibile alla parola retorica.

Il romanzo è un genere artistico. La parola romanzesca è parola poetica, ma nell'ambito dell'attuale concezione della parola poetica essa, effettivamente, non trova posto. Alla base di questa concezione si trovano alcune premesse limitative. Tale concezione nel corso della sua formazione storica - da Aristotele ai nostri giorni - si è orientata su determinati generi «ufficiali» ed è legata a determinate tendenze storiche della vita ideologico-verbale. Perciò tutta una serie di fenomeni è rimasta fuori del suo orizzonte.

La filosofia del linguaggio, la linguistica e la stilistica postulano un rapporto semplice e immediato del parlante con la sua «propria» unica e unitaria lingua e la semplice realizzazione di questa lingua nell'enunciazione monologica di un individuo. Esse, in sostanza, conoscono soltanto due poli della vita linguistica, tra i quali si dispongono tutti i fenomeni linguistici e stilistici ad esse accessibili: il sistema della lingua unitaria e l'individuo parlante in quella lingua.

Le varie tendenze della filosofia del linguaggio, della linguistica e della stilistica nelle varie epoche (e in stretto legame con i vari concreti stili poetici e ideologici di queste [p. 78] epoche) nei concetti di «sistema della lingua», «enunciazione monologica» e «individuo parlante» hanno immesso diversi significati, ma il loro contenuto fondamentale resta stabile. Questo contenuto fondamentale è condizionato dai destini storico-sociali delle lingue europee e dai destini della parola ideologica e dai particolari compiti storici che la parola ideologica ha dovuto risolvere in determinate sfere sociali e in determinate fasi del suo sviluppo storico.

Questi destini e compiti hanno condizionato sia determinate varietà di genere della parola ideologica sia determinate tendenze ideologico-verbali e, infine, una determinata concezione filosofica della parola e, in particolare, della parola poetica, concezione che è diventata la base di tutte le tendenze stilistiche.

Nel fatto che le principali categorie stilistiche siano condizionate da determinati destini e compiti storici della parola ideologica sta la forza di queste categorie, ma nello stesso tempo anche il loro limite. Esse sono state generate e organizzate dalle forze storiche reali del divenire ideologico-verbale di determinati gruppi sociali e sono stati l'espressione teorica di queste forze attive, creatrici della vita linguistica.

Queste forze sono le forze dell'unificazione e della centralizzazione del mondo ideologico-verbale.

La categoria della lingua unitaria è l'espressione teorica dei processi storici dell'unificazione e della centralizzazione linguistica, l'espressione delle forze centripete della lingua. La lingua unitaria non è un dato, ma, in sostanza, è sempre un obiettivo da raggiungere e in ogni momento della vita linguistica si contrappone all'effettiva pluridiscorsività. Ma nello stesso tempo essa è reale come forza che supera questa pluridiscorsività, le pone certi confini, assicura un massimo di reciproca comprensione e si cristallizza nell'unità reale, anche se relativa, della lingua colloquiale e letteraria dominante, della «lingua corretta».

Una lingua unitaria comune è un sistema di norme linguistiche. Ma queste norme non sono un astratto dover essere, bensì le forze creatrici della vita linguistica, che superano la pluridiscorsività della lingua, unificano e centralizzano il pensiero

ideologico-verbale, costruiscono all'interno della lingua nazionale pluridiscorsiva il nucleo solido e stabile della lingua letteraria ufficialmente riconosciuta, oppure difendono [p. 79] questa lingua già organizzata dalla pressione di una pluridiscorsività crescente.

Ci riferiamo non al minimo linguistico astratto di una lingua comune nel senso di un sistema di forme elementari (simboli linguistici), che garantisca un minimo di comprensione nella comunicazione pratica. Noi prendiamo la lingua non come sistema di categorie grammaticali astratte, ma la lingua ideologicamente saturata la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca il massimo di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica. Perciò la lingua unitaria esprime le forze della concreta unificazione e centralizzazione ideologico-verbale, che si svolge in un indissolubile legame coi processi della centralizzazione politico-sociale e culturale. La poetica aristotelica, la poetica di sant'Agostino, la poetica medievale ecclesiale dell'«unitaria lingua della verità», la poetica cartesiana del neoclassicismo, l'astratto universalismo grammaticale di Leibniz (l'idea della «grammatica universale»), il concreto ideologismo di Humboldt, pur con tutte le loro differenze e sfumature, esprimono le stesse forze centripete della vita linguistico-sociale e ideologica e servono allo stesso compito della centralizzazione e unificazione delle lingue europee. La vittoria di una lingua (di un dialetto) dominante sulle altre, il soccombere di una lingua di fronte a un'altra, la sua sottomissione, l'illuminazione con la parola vera, la partecipazione dei barbari e dei ceti sociali inferiori all'unitaria lingua della cultura e della verità, la canonizzazione dei sistemi ideologici, la filologia coi suoi metodi di studio e di insegnamento delle lingue morte e, quindi, di fatto unitarie, come tutto ciò che è morto, la linguistica indoeuropea col suo orientamento dalla molteplicità delle lingue verso una protolingua unitaria, tutto ciò ha determinato il contenuto e la forza della categoria della lingua unitaria nel pensiero linguistico e stilistico e la sua funzione stilisticamente creativa nella maggior parte dei generi poetici, formati nell'alveo di quelle stesse forze centripete della vita ideologico-verbale.

Ma le forze centripete della vita linguistica, incarnate nella «lingua unitaria», agiscono in un ambiente di pluridiscorsività fattuale. La lingua in ogni dato momento del suo divenire è stratificata non soltanto in dialetti linguistici nel senso [p. 80] esatto della parola (secondo caratteristiche formalmente linguistiche, e fondamentalmente fonetiche), ma, il che per noi qui è essenziale, in lingue ideologico-sociali: di gruppo sociale, «professionali», di «genere», di generazione, ecc. Anche la lingua letteraria da questo punto di vista è soltanto una delle lingue della pluridiscorsività, e anch'essa, a sua volta, è stratificata in lingue (di «genere», di «corrente», ecc.). E questo carattere stratificato e pluridiscorsivo fattuale non è soltanto la statica della vita linguistica, ma anche la sua dinamica: la stratificazione e la pluridiscorsività si allargano e si approfondiscono finché la lingua è viva e si sviluppa; accanto alle forze centripete si svolge l'incessante lavoro delle forze centrifughe della lingua, accanto alla centralizzazione e unificazione ideologico-verbale avvengono ininterrottamente processi di decentralizzazione e disunificazione.

Ogni concreta enunciazione del soggetto del discorso è un punto di applicazione di forze sia centripete sia centrifughe. I processi di centralizzazione e decentralizzazione, di unificazione e di disunificazione si intersecano nell'enunciazione, la quale soddisfa non soltanto alla propria lingua in quanto sua incarnazione discorsiva individualizzata, ma anche alla pluridiscorsività, di cui è

attiva partecipante. Questa attiva partecipazione di ogni enunciazione alla viva pluridiscorsività determina la fisionomia linguistica e lo stile dell'enunciazione non meno che la sua appartenenza al sistema normativo-centralizzante della lingua unitaria.

Ogni enunciazione partecipa alla «lingua unitaria» (alle forze e tendenze centripete) e contemporaneamente alla pluridiscorsività sociale e storica (alle centrifughe forze stratificanti).

E' la lingua del giorno, dell'epoca, del gruppo sociale, del genere, della corrente, ecc. Si può fare un'analisi concreta e particolareggiata di qualsiasi enunciazione, mettendone in luce il carattere di tesa unità contraddittoria di due contrastanti tendenze della vita linguistica.

L'ambiente autentico dell'enunciazione, dove essa vive e si forma, è la pluridiscorsività dialogizzata, anonima e sociale come la lingua, ma concreta, satura di contenuto e accentuata come una enunciazione individuale.

Mentre le principali varietà dei generi poetici si sviluppano nell'alveo delle forze centripete unificanti e [p. 81] centralizzanti della vita ideologico-verbale, il romanzo e i generi artistico-prosastici che gli gravitano attorno si sono formati nell'alveo delle forze centrifughe decentralizzanti. Mentre la poesia nei ceti dirigenti ideologico-sociali ufficiali risolveva il compito della centralizzazione culturale, nazionale e politica del mondo ideologico-verbale, nei ceti inferiori, sul palco dei saltimbanchi e delle fiere risuonava la pluridiscorsività buffonesca, si rifaceva il verso a tutte le «lingue» e i dialetti, si sviluppava la letteratura dei fabliaux e degli Schwanken, delle canzoni da trivio, dei proverbi, delle storielle: lì non c'era alcun centro linguistico, si giocava vivacemente con le «lingue» dei poeti, dei dotti, dei monaci, dei cavalieri, ecc., tutte le «lingue» erano maschere e non c'era un volto linguistico autentico e indiscutibile.

La pluridiscorsività, organizzata in questi generi letterari inferiori, non era soltanto pluridiscorsività rispetto alla lingua letteraria riconosciuta (in tutte le sue varietà di genere), cioè rispetto al centro linguistico della vita ideologico-verbale della nazione e dell'epoca, ma era una consapevole contrapposizione ad essa. Essa era parodica e polemicamente indirizzata contro le lingue ufficiali del tempo. Era pluridiscorsività dialogizzata.

La filosofia del linguaggio, la linguistica e la stilistica, nate e formatesi nell'alveo delle tendenze centralizzanti della vita linguistica, ignoravano questa pluridiscorsività dialogizzata, incarnante le forze centrifughe della vita linguistica. Perciò ad esse non poteva essere accessibile la dialogicità linguistica, condizionata dalla lotta dei punti di vista linguistico-sociali, e non dalla lotta intralinguistica delle volontà individuali o dalle contraddizioni logiche. Del resto, anche il dialogo intralinguistico (drammatico, retorico, conoscitivo e quotidiano) fino a tempi recentissimi non è stato studiato quasi per nulla in senso linguistico e stilistico. Si può dire esplicitamente che il momento dialogico della parola e tutti i fenomeni ad esso legati sono rimasti fino a poco tempo fa fuori dell'orizzonte della linguistica.

La stilistica è stata del tutto sorda nei confronti del dialogo. L'opera letteraria era pensata dalla stilistica come un tutto isolato e autosufficiente, i cui elementi costituiscono un sistema chiuso, che al di fuori di sé non presuppone nulla, nessun'altra enunciazione. Il sistema dell'opera era pensato [p. 82] in analogia al sistema della lingua, il quale non può trovarsi in un rapporto di interazione dialogica con altre lingue. L'opera nel suo complesso, qualunque essa sia, dal punto di vista della stilistica è un monologo

autosufficiente e chiuso dell'autore, che fuori dei propri confini presuppone soltanto l'ascoltatore passivo. Se concepissimo l'opera come la replica di un dialogo, il cui stile è determinato dalla sua inter-relazione con le altre repliche di questo dialogo (nel complesso della conversazione), dal punto di vista della stilistica tradizionale non ci sarebbe un modo adeguato di analisi di questo stile dialogizzato. I fenomeni di questo tipo espressi nel modo più netto ed esteriore (lo stile polemico, parodico, ironico) di solito sono qualificati come fenomeni retorici, e non poetici. La stilistica chiude ogni fenomeno stilistico nel contesto monologico della data enunciazione autosufficiente e isolata e quasi l'interna nella prigione di un unico contesto: l'enunciazione non può avere contatti con altre enunciazioni, non può realizzare il suo senso stilistico in interazione con esse e deve esaurire se stessa soltanto nel suo proprio isolato contesto.

Servendo le grandi tendenze centralizzanti della vita ideologico-verbale europea, la filosofia del linguaggio, la linguistica e la stilistica hanno cercato prima di tutto l'unità nella molteplicità. Questo esclusivo «orientamento verso l'unità» nel presente e nel passato della vita delle lingue ha fatto concentrare l'attenzione del pensiero linguistico-filosofico sui momenti più stabili, saldi, poco mutevoli e univoci della parola (sui momenti fonetici, prima di tutto), più lontani dalle sfere semantico-sociali mutevoli della parola. La «coscienza linguistica» reale, satura di ideologia, partecipante alla pluridiscorsività e all'eterolinguismo effettivi, è rimasta fuori del campo visivo. L'orientamento verso l'unità faceva ignorare tutti i generi verbali (quotidiani, retorici, artistico-prosastici) portatori delle tendenze decentralizzanti della vita linguistica, oppure, in ogni caso, troppo sostanzialmente partecipi alla pluridiscorsività. L'espressione di questa coscienza pluridiscorsiva e plurilinguistica nelle forme e nei fenomeni specifici della vita verbale non ha avuto alcun influsso determinato sul pensiero linguistico e stilistico.

E' per questo che la sensazione specifica della lingua e della parola, che ha trovato la sua espressione nelle stilizzazioni, nello skaz, nelle parodie, nelle molteplici forme di mascheramento [p. 83] verbale (di «parlare allusivo») e in più complesse forme artistiche di organizzazione della pluridiscorsività e di orchestrazione dei propri temi mediante le lingue, in tutti gli esemplari caratteristici e profondi della prosa romanzesca (in Grimmelshausen, Cervantes, Rabelais, Fielding, Smollett, Sterne e altri), non ha potuto trovare una adeguata comprensione e illuminazione teorica.

I problemi della stilistica del romanzo portano inevitabilmente alla necessità di toccare una serie di questioni di principio della filosofia della parola, legate ad aspetti della vita della parola che non sono stati quasi per nulla illuminati dal pensiero linguistico e stilistico, legate cioè alla vita e al comportamento della parola nel mondo pluridiscorsivo e plurilinguistico.

NOTE:

(1) Ancora nel 1920 V.M. ĭzirmunskij scriveva: «Mentre la poesia lirica è effettivamente un'opera d'arte verbale, nella scelta e nell'unione delle parole, dal punto di vista sia semantico che sonoro, interamente sottomessa a un compito estetico, il romanzo di L. Tolstoj, libero nella sua composizione verbale, si serve della parola non come di un elemento artisticamente significante, ma come di un mezzo o di un sistema neutro di segni subordinati, come nel linguaggio pratico, alla funzione comunicativa e atti a introdurci in un movimento di elementi tematici avulso dalla parola. Una siffatta opera letteraria non può definirsi opera d'arte verbale oppure, in

ogni caso, non nello stesso senso della poesia lirica» (K voprosu o «formal'nom metode» nella sua raccolta di articoli Voprosy teorii literatury, Leningrad 1928).

(2) [Qui e in seguito rendiamo raznorečivyy con «pluridiscorsivo» e raznogolosyy con «plurivoco» (e conformemente i relativi sostantivi). Raznojazyčnyj sarà invece tradotto con «plurilinguistico»].

(3) [Particolare tipo di narrazione per cui nel corso di tutta l'opera la voce narrante imita e stilizza il linguaggio e il carattere di un personaggio immaginario, a nome del quale è condotta la narrazione. Questo personaggio, non sempre nominato dall'autore, di solito appartiene a un determinato ambiente sociale o etnografico].

(4) [In francese nell'originale].

(5) In Russia lo stile della prosa artistica è stato studiato dai formalisti soprattutto su questi due ultimi piani, cioè sono stati studiati gli elementi di skaz, come i più caratteristici per la prosa artistica (Ejchenbaum), o quelli informativi legati all'intreccio (čsklovskij).

(6) Questa soluzione del problema era particolarmente seducente per il metodo formale nella poetica: la ricostituzione della retorica nei suoi diritti, infatti, rafforza straordinariamente le posizioni formalistiche. La retorica formalistica è il complemento necessario della poetica formalistica. I nostri formalisti sono stati del tutto coerenti, quando hanno parlato della necessità di una rinascita, accanto alla poetica, della retorica (si veda al proposito B.M. EJCHENBAUM, Literatura, Leningrad 1927, pp. 147-48).

(7) Originariamente negli Estetičeskie fragmenty e, in forma più compiuta, nel libro Vnutrennjaja forma slova, Moskva 1927.

(8) čpet, Vnutrennjaja forma slova cit., p. 215.

(9) V.V. VINOGRADOV, O čudočestvennoj proze, Moskva-Leningrad 1930, pp. 75-106.

2. La parola nella poesia e la parola nel romanzo

Fuori dell'orizzonte della filosofia del linguaggio, della linguistica e della stilistica costruita sulla loro base sono rimasti quasi interamente i fenomeni specifici della parola determinati dall'orientamento dialogico della parola tra enunciazioni estranee in seno a una stessa lingua (l'innata dialogicità della parola), tra altre «lingue sociali» nell'ambito di una stessa lingua nazionale e, infine, tra altre lingue nazionali all'interno di una stessa cultura, di uno stesso orizzonte ideologico-sociale (10).

E' vero che negli ultimi decenni questi fenomeni cominciano ormai ad attirare l'attenzione della scienza della lingua e della stilistica, ma il loro significato essenziale e vasto in tutte le sfere della vita della parola è ancora lungi dall'essere riconosciuto.

L'orientamento dialogico della parola tra le parole estranee (di tutti i gradi e i modi di estraneità) crea nuove e sostanziali possibilità artistiche nella parola, una sua particolare artisticità prosastica che ha trovato la sua espressione più piena e più profonda nel romanzo.

[p. 84] E' sulle varie forme e sui vari gradi dell'orientamento dialogico della parola e delle possibilità artistico-prosastiche ad essi legate che concentreremo la nostra attenzione.

Secondo il pensiero stilistico tradizionale, la parola conosce soltanto se stessa (cioè il proprio contesto), il proprio oggetto, la propria espressione diretta e la propria unica e unitaria lingua. Un'altra parola, che si trovi fuori del suo contesto, per essa è

soltanto parola neutra della lingua, parola di nessuno, semplice possibilità discorsiva. La parola diretta, come è intesa dalla stilistica tradizionale, tendendo verso l'oggetto, incontra soltanto la resistenza dell'oggetto stesso (la sua inesauribilità da parte della parola, la sua indicibilità), ma essa nel suo cammino verso l'oggetto non incontra l'essenziale e molteplice opposizione della parola altrui. Nessuno l'intralcia, nessuno la contesta.

Ma ogni parola viva non si contrappone nello stesso modo al proprio oggetto: tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. E la parola può stilisticamente individualizzarsi e organizzarsi proprio in un processo di vivente interazione con questo specifico mezzo.

Ogni parola concreta (enunciazione), infatti, trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso. Esso è avvolto e penetrato da pensieri generali, da punti di vista, da valutazioni e accenti altrui. La parola, tendendo verso il proprio oggetto, entra in questo mezzo, dialogicamente agitato e teso, delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, s'intreccia coi loro complessi rapporti reciproci, si fonde con alcuni, si stacca da altri, s'interseca con altri ancora; e tutto ciò può servire enormemente a organizzare la parola, imprimendosi in tutti i suoi strati semantici, complicandone l'espressione, influenzando su tutta la sua fisionomia stilistica.

L'enunciazione viva, che nasce coscientemente in un determinato momento storico in un ambiente socialmente determinato, non può non toccare migliaia di fili dialogici vivi, intessuti dalla coscienza ideologico-sociale intorno all'oggetto dell'enunciazione, non può non diventare partecipante attiva [p. 85] del dialogo sociale. Essa nasce da questo dialogo come sua continuazione, come replica, e non si accosta all'oggetto arrivando dal di fuori.

La parola concepisce il proprio oggetto con un atto complesso: ogni oggetto «nominato» e «discusso», da una parte è illuminato e, dall'altra, oscurato dall'opinione sociale pluridiscorsiva, dalla parola altrui su di esso (11), e in questo complesso gioco di chiaroscuro entra la parola, se ne satura, sfaccettando in esso i propri contorni semantici e stilistici. L'atto, con cui la parola concepisce il proprio oggetto, è complicato dall'interazione dialogica in seno all'oggetto coi vari momenti della sua vita nella coscienza e nella nominazione sociale. Anche la raffigurazione artistica, l'«immagine» dell'oggetto può compenetrarsi di questo gioco dialogico delle intenzioni verbali che s'incontrano e s'intrecciano in esso, può non soffocarle, ma anzi attivarle e organizzarle. Se ci immaginiamo l'intenzione, cioè la tendenza verso l'oggetto, di questa parola sotto forma di un raggio, allora il vivo e irripetibile gioco dei colori e della luce nelle sfaccettature dell'immagine da essa costruita si spiega con la rifrazione del raggio-parola non nell'oggetto stesso (come il gioco dell'immagine-tropo del linguaggio poetico in senso stretto, nella «parola isolata»), ma con la sua rifrazione nel mezzo delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, attraverso il quale passa il raggio, tendendo verso l'oggetto: l'atmosfera sociale della parola, atmosfera che circonda l'oggetto, fa brillare le sfaccettature della sua immagine.

La parola, avanzando verso il suo senso e la sua espressione attraverso un mezzo di parole altrui e di molteplici accenti, consonando e dissonando coi vari momenti di questo mezzo, può

organizzare in questo processo dialogico la propria fisionomia e il proprio tono stilistici.

Tale è appunto l'immagine artistico-prosastica e, in particolare, l'immagine della prosa romanzesca. L'intenzione diretta e immediata della parola nell'atmosfera del romanzo è inammissibilmente ingenua e, in sostanza, impossibile, poiché [p. 86] in un romanzo autentico anche l'ingenuità acquista un carattere interamente polemico e, quindi è dialogizzata (ad esempio, nei sentimentalisti, in Châteaubriand, in Tolstoj). Questa immagine dialogizzata può avere luogo (senza però dare il tono) anche in tutti i generi poetici, persino nella lirica (12). Ma soltanto nel genere romanzesco questa immagine può svilupparsi e raggiungere complessità e profondità e nello stesso tempo completezza artistica.

Nell'immagine poetica in senso stretto (nell'immagine-tropo) tutta l'azione (la dinamica dell'immagine-parola) si gioca tra la parola (in tutti i suoi momenti) e l'oggetto (in tutti i suoi momenti). La parola s'immerge nell'inesauribile ricchezza e nella contraddittoria molteplicità dell'oggetto, nella sua natura «vergine», ancora «non detta»; essa perciò non presuppone nulla al di fuori del proprio contesto (tranne, naturalmente, i tesori della lingua). La parola dimentica la storia della contraddittoria comprensione verbale del proprio oggetto e l'altrettanto pluridiscorsivo presente di questa comprensione.

Per l'artista-prosatore, al contrario, l'oggetto svela prima di tutto proprio questa molteplicità pluridiscorsivo-sociale dei suoi nomi, delle sue definizioni e valutazioni. In luogo della vergine pienezza e inesauribilità dell'oggetto al prosatore si svela una molteplicità di cammini, strade e sentieri tracciati in esso dalla coscienza sociale. Insieme con le contraddizioni interne nell'oggetto al prosatore si svela anche la pluridiscorsività sociale intorno all'oggetto stesso, quella babilonica confusione delle lingue che avviene intorno a ogni oggetto; la dialettica dell'oggetto s'intreccia col dialogo sociale intorno ad esso. L'oggetto, per il prosatore, è un centro di voci pluridiscorsive, tra le quali deve risuonare anche la sua voce; queste voci creano lo sfondo necessario per la sua voce, fuori del quale sono inafferrabili e «non risuonano» le sue sfumature artistico-prosastiche.

L'artista-prosatore porta questa pluridiscorsività sociale intorno all'oggetto fino all'immagine compiuta, permeata dalla pienezza degli echi dialogici, delle risonanze artistiche calcolate per tutte le voci e i toni essenziali di questa pluridiscorsività. [p. 87] Ma, come abbiamo detto, anche ogni parola prosastica extrartistica (quotidiana, retorica, scientifica) non può non orientarsi nel «già detto», nel «noto», nell'«opinione generale», ecc. L'orientamento dialogico della parola è, naturalmente, un fenomeno proprio di ogni parola. E' la tendenza naturale di ogni parola viva. In tutti i suoi cammini verso l'oggetto, in tutte le direzioni la parola s'incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione. Solo il mitico Adamo, che si accostò con la prima parola al mondo vergine non ancora nominato, solo il solitario Adamo poté effettivamente evitare fino in fondo questo reciproco orientamento dialogico con la parola altrui nell'oggetto. Alla concreta storica parola umana ciò non è dato: essa può prescindere solo convenzionalmente e solo fino a un certo punto.

Tanto più sorprendente è che la filosofia della parola e la linguistica si siano orientate soprattutto proprio su questo stato convenzionale e artificiale della parola avulsa dal dialogo, scambiandolo per normale (anche se il primato del dialogo sul monologo è spesso dichiarato). Il dialogo era studiato soltanto come forma compositiva di costruzione del discorso, mentre l'interna

dialogicità della parola (sia nella replica sia nell'enunciazione monologica), che ne compenetra tutta la struttura, tutti gli strati semantici e espressivi, era quasi totalmente ignorata. Ma proprio questa interna dialogicità della parola, che non assume forme dialogiche esteriormente compositive e che non si separa in un atto autonomo dall'atto con cui la parola concepisce il proprio oggetto, possiede un'enorme forza stilisticamente formativa. L'interna dialogicità della parola trova la propria espressione in una serie di peculiarità della semantica, della sintassi e della composizione finora per nulla studiate dalla linguistica e dalla stilistica (come, ad esempio, non sono studiate neppure le peculiarità della semantica nel dialogo ordinario).

La parola nasce nel dialogo come sua replica viva e si forma nell'interazione dialogica con la parola altrui nell'oggetto. L'atto con cui la parola concepisce il suo oggetto è dialogico.

Ma con questo non si esaurisce l'interna dialogicità della parola. Non soltanto nell'oggetto la parola s'incontra con la [p. 88] parola altrui. Ogni parola presuppone una risposta e non può evitare il profondo influsso della prevedibile parola di risposta.

La viva parola colloquiale è orientata in modo diretto e rozzo verso la futura parola-risposta: essa provoca la risposta, la prevede e si costruisce andandole incontro. Pur formandosi nell'atmosfera del già detto, la parola nello stesso tempo è determinata dalla parola di risposta non ancora detta, ma resa necessaria e già prevedibile. Così avviene in ogni dialogo vivo.

Tutte le forme retoriche, monologiche per la loro costruzione compositiva, sono orientate verso l'ascoltatore e la sua risposta. Di solito si ritiene addirittura che questo orientamento verso l'ascoltatore sia la peculiarità costitutiva della parola retorica (13). Per la retorica, effettivamente, è caratteristico il fatto che il rapporto con l'ascoltatore concreto, il tener conto di questo ascoltatore entra nella costruzione esterna della parola retorica. Qui l'orientamento verso la risposta è aperto, manifesto e concreto.

Questo aperto orientamento verso l'ascoltatore e la risposta nel dialogo quotidiano e nelle forme retoriche ha attratto l'attenzione dei linguisti. Ma anche qui i linguisti per lo più si sono soffermati soltanto sulle forme compositive della presa in considerazione dell'ascoltatore e non hanno cercato la sua influenza negli strati profondi del senso e dello stile. Si sono presi in esame soltanto gli aspetti dello stile determinati dalle esigenze di comprensibilità e di chiarezza, cioè quelli che sono privi di interna dialogicità e che tengono conto dell'ascoltatore soltanto come capace di comprensione passiva e non come atto a rispondere e obiettare attivamente.

Al dialogo quotidiano e alla retorica è intrinseca la presa in considerazione, aperta e compositivamente espressa, dell'ascoltatore e della sua risposta, ma anche ogni altra parola è orientata verso una comprensione di risposta, solo che questo orientamento non si isola in un atto autonomo e non si rileva compositivamente. La comprensione di risposta è una forza capitale che partecipa all'organizzazione della parola: è una [p. 89] comprensione attiva, sentita dalla parola come resistenza o appoggio che la arricchiscono.

La filosofia della parola e la linguistica conoscono soltanto la comprensione passiva della parola, principalmente sul piano della lingua comune, cioè la comprensione del significato neutro dell'enunciazione, e non del suo senso attuale.

Il significato linguistico di una data enunciazione si intende sullo sfondo della lingua, mentre il suo senso attuale si intende sullo sfondo delle altre enunciazioni concrete sullo stesso tema,

sullo sfondo delle opinioni, dei punti di vista e delle valutazioni pluridiscorsive, cioè proprio sullo sfondo di ciò che, come vediamo, complica il cammino di ogni parola verso il suo oggetto. Ma adesso questo mezzo pluridiscorsivo di parole altrui è dato al parlante non nell'oggetto, bensì nell'anima dell'ascoltatore, come suo sfondo appercettivo, gravido di risposte e di obiezioni. E verso questo sfondo appercettivo della comprensione (sfondo non linguistico, ma oggettuale-espressivo) è orientata ogni enunciazione. Avviene un nuovo incontro dell'enunciazione con la parola altrui che esercita un altro nuovo influsso sul suo stile.

La comprensione passiva del significato linguistico in generale non è una comprensione, ma soltanto un suo momento astratto. Ma anche la più concreta comprensione passiva del senso dell'enunciazione, del proposito del parlante, restando puramente passiva e puramente recettiva, non porta nulla di nuovo nella parola compresa, ma semplicemente la duplica, aspirando, come al limite supremo, alla piena riproduzione di ciò che è già dato nella parola compresa; tale comprensione non esce dai limiti del suo contesto e non arricchisce affatto ciò che è compreso. Perciò anche il fatto che il parlante tenga conto di questa comprensione passiva non può portare nulla di nuovo nella sua parola, non può portarvi cioè nuovi momenti oggettuali e espressivi. Infatti le esigenze puramente negative, le uniche possibili in caso di comprensione passiva (come la maggior chiarezza, persuasività, concretezza, ecc.) lasciano il parlante nel suo proprio contesto, nel suo proprio orizzonte, non lo fanno uscire dai suoi confini, sono del tutto immanenti alla sua parola e non spezzano la sua autosufficienza semantica e espressiva.

Nella effettiva vita del discorso ogni comprensione concreta è attiva: essa accomuna ciò che è compreso col proprio [p. 90] orizzonte oggettuale e espressivo ed è indissolubilmente fusa con un'obiezione-consenso motivata. In un certo senso il primato appartiene appunto alla risposta in quanto principio attivo: essa crea il terreno per la comprensione e le prepara una posizione attiva e interessata. La comprensione matura soltanto nella risposta. La comprensione e la risposta sono dialetticamente fuse e si condizionano a vicenda, tanto che l'una senza l'altra è impossibile.

La comprensione attiva, in tal modo, accomunando ciò che è compreso col nuovo orizzonte di chi comprende, stabilisce una serie di complesse relazioni, assonanze e dissonanze con ciò che è compreso e lo arricchisce di nuovi momenti. E' proprio questa la comprensione di cui tiene conto anche il parlante. Perciò il suo orientamento verso l'ascoltatore è un orientamento verso l'orizzonte particolare, verso il mondo particolare dell'ascoltatore e porta momenti del tutto nuovi nella sua parola: avviene infatti un'interazione di vari contesti, di vari punti di vista, di vari orizzonti, di vari sistemi di accenti espressivi, di varie «lingue» sociali. Il parlante cerca di orientare la sua parola, col suo orizzonte che la determina, all'interno dell'orizzonte altrui del comprendente ed entra in un rapporto dialogico coi momenti di questo orizzonte. Il parlante penetra nell'altrui orizzonte dell'ascoltatore e costruisce la propria enunciazione sul territorio altrui, sullo sfondo appercettivo dell'ascoltatore.

Questa nuova specie di interna dialogicità della parola si differenzia da quella che era determinata dall'incontro con la parola altrui nell'oggetto stesso: qui non è l'oggetto a servire da arena dell'incontro, ma l'orizzonte soggettivo dell'ascoltatore. Perciò questa dialogicità ha un carattere più psicologico-soggettivo e, spesso, fortuito, a volte rozzamente conformista, a volte provocatoriamente polemico. Molto spesso, soprattutto nelle forme retoriche, questo orientamento verso l'ascoltatore e la connessa

interna dialogicità della parola possono semplicemente celare l'oggetto: la persuasione dell'ascoltatore concreto diventa un compito fine a se stesso e distoglie la parola dal lavoro creativo sull'oggetto stesso.

Il rapporto dialogico con la parola altrui nell'oggetto e con la parola altrui nella risposta prevista dell'ascoltatore, pur essendo sostanzialmente diversi e generando nella parola diversi effetti stilistici, possono tuttavia intrecciarsi in modo [p. 91] molto stretto, diventando quasi indistinguibili per l'analisi stilistica.

Così, la parola in Tolstoj si distingue per la netta interna dialogicità, e si tratta di una parola dialogizzata sia nell'oggetto, sia nell'orizzonte del lettore, le cui peculiarità semantiche e espressive sono da Tolstoj acutamente sentite. Queste due linee della dialogizzazione (nella maggior parte dei casi provvista di una coloritura polemica) sono strettissimamente intrecciate nel suo stile: la parola in Tolstoj, anche nelle espressioni più «liriche» e nelle descrizioni più «epiche», è consonante e dissonante (per lo più dissonante) coi vari momenti della coscienza socio-verbale pluridiscorsiva che avvolge l'oggetto, e nello stesso tempo irrompe polemicamente nell'orizzonte oggettuale e assiologico del lettore, cercando di colpire e distruggere lo sfondo appercettivo della sua comprensione attiva. In questo senso Tolstoj è un erede del XVIII secolo, in particolare di Rousseau. Di qui a volte deriva un restringimento della coscienza sociale pluridiscorsiva, con la quale polemizza Tolstoj, fino a ridurla alla coscienza del suo immediato contemporaneo, del contemporaneo del giorno e non dell'epoca; ne risulta un'estrema concretizzazione della dialogicità (quasi sempre polemica). Ed è per questo che la dialogicità, che così distintamente sentiamo nella fisionomia espressiva del suo stile, a volte ha bisogno di uno speciale commento storico-letterario: noi non sappiamo con che cosa è dissonante o consonante un dato tono, mentre questa dissonanza o consonanza rientra nell'obiettivo dello stile (14). E' vero che questa estrema concretezza (a volte quasi da romanzo d'appendice) è intrinseca soltanto ai momenti secondari, alle armoniche dell'interna dialogicità della parola tolstoiana.

Nei fenomeni da noi analizzati dell'interna dialogicità della parola (interna a differenza del dialogo esterno-compositivo) il rapporto con la parola altrui, con l'enunciazione altrui rientra nell'obiettivo dello stile. Lo stile comprende organicamente in sé le indicazioni puntate verso l'esterno, cioè la correlazione dei suoi elementi con gli elementi del contesto altrui. La politica interna dello stile (l'unione degli elementi) è [p. 92] determinata dalla sua politica esterna (il rapporto con la parola altrui). La parola sembra vivere al confine del contesto suo e di quello altrui.

Questa duplice vita è vissuta anche dalla replica di ogni dialogo reale: essa si costruisce e si interpreta nel contesto dell'intero dialogo, il quale consta delle sue (dal punto di vista del parlante) e delle altrui (del partner) enunciazioni. Da questo contesto misto di parole proprie e altrui non si può togliere una replica, senza perderne il senso e il tono. Essa è parte organica della totalità pluridiscorsiva.

Il fenomeno dell'interna dialogicità, come abbiamo detto, in misura maggiore o minore è presente in tutte le sfere della vita della parola. Ma se nella prosa extrartistica (quotidiana, retorica, scientifica) la dialogicità di solito si isola in un atto autonomo particolare e si sviluppa nel dialogo diretto oppure in altre chiare forme, compositivamente espresse, di demarcazione e di polemica con la parola altrui, nella prosa artistica, in particolare nel romanzo, essa compenetra dall'interno l'atto stesso con cui la parola concepisce il suo oggetto e il modo della sua espressione,

trasformando la semantica e la struttura sintattica della parola. Il reciproco orientamento dialogico diventa qui come un evento della parola stessa che dall'interno vivifica e drammatizza la parola in tutti i suoi momenti.

Nella maggior parte dei generi poetici (nel senso stretto della parola), come già abbiamo detto, l'interna dialogicità della parola non viene usata artisticamente: essa non entra nell'«oggetto estetico» dell'opera ed è spenta convenzionalmente nella parola poetica. Nel romanzo, invece, l'interna dialogicità diventa uno dei momenti più essenziali dello stile prosastico ed è sottoposta qui a una specifica elaborazione artistica.

Ma l'interna dialogicità può diventare una così importante forza creatrice di forma soltanto là dove le divergenze e le contraddizioni individuali sono fecondate dalla pluridiscorsività sociale, dove gli echi dialogici non risuonano nelle vette semantiche della parola (come nei generi retorici), bensì penetrano negli strati profondi di questa e dialogizzano la lingua stessa, la concezione del mondo espressa nella lingua (la forma interna della parola), dove il dialogo delle voci nasce direttamente dal dialogo sociale delle «lingue», dove [p. 93] l'enunciazione altrui comincia a risuonare come lingua socialmente altrui, dove l'orientamento della parola tra le enunciazioni altrui si trasforma in un suo orientamento tra le lingue socialmente altrui nell'ambito di una stessa lingua nazionale.

Nei generi poetici in senso stretto la dialogicità naturale della parola non è usata artisticamente, e la parola è autosufficiente e non presuppone al di fuori di sé enunciazioni altrui. Lo stile poetico è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui, da ogni sguardo gettato sulla parola altrui.

Altrettanto estraneo allo stile poetico è un qualsiasi sguardo rivolto alle lingue altrui, alla possibilità di un altro vocabolario, di un'altra semantica, di altre forme sintattiche, ecc., alla possibilità di altri punti di vista linguistici. Di conseguenza, è estranea allo stile poetico anche la sensazione di una limitatezza, di una storicità, di una determinatezza e di una specificità sociale della propria lingua, e quindi è estraneo anche quel rapporto critico, restrittivo con la propria lingua, in quanto una delle molte lingue della pluridiscorsività, che permette di non affidare tutto se stesso, tutto il proprio senso alla data lingua.

Naturalmente, a nessun poeta storicamente esistito, come uomo circondato da una viva pluridiscorsività e da un vivo plurilinguismo, potevano essere estranei questa sensazione e questo rapporto con la propria lingua (in misura maggiore o minore); ma ciò non poteva trovare posto nello stile poetico della sua opera, senza distruggere questo stile, senza tradurlo sul piano prosastico e senza trasformare il poeta in prosatore.

Nei generi poetici la coscienza artistica - nel senso dell'unità di tutte le intenzioni semantiche e espressive dell'autore - si attua interamente nella propria lingua, è interamente immanente ad essa, si esprime in essa in modo diretto e immediato, senza restrizioni e senza distanza. La lingua del poeta è la sua lingua, egli è in essa interamente e indivisibilmente, usando ogni forma, ogni parola, ogni espressione secondo la loro destinazione diretta (per così dire, «senza virgolette»), cioè come pura e immediata espressione del suo proposito. Qualunque siano i «tormenti espressivi» di cui soffre il poeta nel processo della creazione, nell'opera creata la lingua è [p. 94] un organo ubbidiente, totalmente adeguato al proposito dell'autore.

La lingua nell'opera poetica si attua come indubitabile, incontrovertibile e onnicomprensiva. Tutto ciò che il poeta vede,

intende e pensa, egli lo vede, lo intende e lo pensa con gli occhi di una data lingua, nelle sue forme interne, e non c'è nulla che per la sua espressione susciti il bisogno di fare appello a una lingua altra, altrui. La lingua del genere poetico è un unitario e unico mondo tolemaico, fuori del quale non c'è nulla e di nulla c'è bisogno. L'idea della pluralità dei mondi linguistici, ugualmente significanti ed espressivi, è organicamente estranea allo stile poetico.

Il mondo della poesia, qualunque siano le contraddizioni e i conflitti insolubili che vi scopre il poeta, è sempre illuminato da una parola unitaria e indiscutibile. Le contraddizioni, i conflitti e i dubbi restano nell'oggetto, nelle idee, nelle emozioni, insomma nel materiale, ma non passano nella lingua. Nella poesia la parola sui dubbi deve essere, come parola, indubitabile.

La responsabilità uguale e diretta per la lingua di tutta l'opera come propria lingua, la piena solidarietà con ogni suo momento, tono, sfumatura è un'esigenza essenziale dello stile poetico, il quale è al servizio di una sola lingua e di una sola coscienza linguistica. Il poeta non può contrapporre la propria coscienza poetica, i propri propositi alla lingua di cui si serve, poiché egli è tutto in essa e quindi, nell'ambito dello stile, non può renderla oggetto di consapevolezza, riflessione, rapporto. La lingua gli è data soltanto dall'interno, nel suo lavoro intenzionale, e non dall'esterno, nella sua obiettività specificità e limitatezza. L'intenzionalità diretta, priva di riserve restrittive, la pienezza della lingua e contemporaneamente la sua presentazione oggettiva (come di una realtà linguistica socialmente e storicamente limitata) sono incompatibili nell'ambito dello stile poetico. L'unità e l'unicità della lingua sono condizioni necessarie per attuare la diretta individualità intenzionale (e non oggettivata e caratteristica) dello stile poetico e la sua coerenza monologica.

Questo non significa, naturalmente, che la pluridiscorsività o persino l'eterolinguismo non possa affatto entrare nell'opera poetica. E' vero che queste possibilità sono limitate: un certo spazio per la pluridiscorsività c'è soltanto nei generi [p. 95] poetici «inferiori»: satirici, comici, ecc. Eppure la pluridiscorsività (le altre lingue ideologico-sociali) può essere introdotta anche nei generi puramente poetici, soprattutto nei discorsi dei personaggi. Ma qui essa è oggettivata. Qui essa, in sostanza, è presentata come una cosa e non si trova su uno stesso piano con la lingua effettiva dell'opera: è un gesto raffigurato del personaggio e non parola raffigurante. Gli elementi della pluridiscorsività entrano qui non coi diritti di un'altra lingua, che porta i suoi particolari punti di vista e nella quale si può dire qualcosa che non si può dire nella propria lingua, ma coi diritti della cosa raffigurata. Anche dell'altrui il poeta parla nella propria lingua. Per illuminare il mondo altrui egli non ricorre mai alla lingua altrui come alla lingua più adeguata a questo mondo. Il prosatore, invece, come vedremo, anche del proprio cerca di parlare in una lingua altrui (ad esempio, nella lingua non-letteraria del narratore, rappresentante di un determinato gruppo ideologico-sociale) e il proprio mondo egli spesso lo misura secondo le scale linguistiche altrui.

In conseguenza delle esigenze esaminate, la lingua dei generi poetici, dove questi si avvicinano al loro limite stilistico (15), spesso diventa autoritaria, dogmatica e conservatrice, chiusa all'influsso dei dialetti sociali extraletterari. E' per questo che sul terreno della poesia è possibile l'idea di una speciale «lingua poetica», di una «lingua degli dei», di una «lingua ieratica della poesia», ecc. E' caratteristico che il poeta, nel suo rifiuto della

data lingua letteraria, sognerà di creare artificialmente una nuova lingua poetica speciale piuttosto che servirsi dei reali dialetti sociali esistenti. Le lingue sociali sono oggettivate, caratteristiche, socialmente localizzate e limitate: la lingua artificialmente creata della poesia sarà invece una lingua direttamente intenzionale, incontrastabile, unitaria e unica. Così, all'inizio del XX secolo, quando i prosatori russi incominciarono a manifestare un estremo interesse per i dialetti e lo skaz, i simbolisti (Bal'mont, V. Ivanov), e poi i futuristi sognarono di creare una particolare «lingua [p. 96] della poesia» e fecero persino dei tentativi per pervenirvi (V. Chlebnikov).

L'idea di una particolare lingua unica e unitaria della poesia è un filosofema utopico caratteristico della parola poetica: alla sua base ci sono le reali condizioni e esigenze dello stile poetico, che soddisfa a una sola lingua direttamente intenzionale, dal punto di vista della quale le altre lingue (colloquiale, burocratica, prosastica, ecc.) sono percepite come oggettivate e prive di ogni uguaglianza con essa (16). L'idea di una particolare «lingua poetica» esprime la stessa concezione tolemaica del mondo stilistico linguistico.

La lingua, come vivo mezzo concreto in cui vive la coscienza dell'artista della parola, non è mai unitaria. Essa è unitaria soltanto come astratto sistema grammaticale di forme normative, preso a prescindere dalle concrete interpretazioni ideologiche che lo riempiono e dall'incessante divenire storico della lingua viva. La viva vita sociale e il divenire storico creano, nell'ambito d'una lingua nazionale astrattamente unitaria, una pluralità di mondi concreti, di chiusi orizzonti ideologico-verbali e sociali, e gli astratti elementi identici della lingua all'interno di questi vari orizzonti si riempiono di diversi contenuti semantici e assiologici e risuonano in modi diversi.

Anche la lingua letteraria - parlata e scritta -, pur essendo unitaria non soltanto per le sue caratteristiche generali astrattamente linguistiche, ma anche per le forme di interpretazione di questi astratti momenti, è stratificata e pluridiscorsiva nel suo concreto aspetto semantico oggettuale e espressivo.

Questa stratificazione è determinata prima di tutto dagli specifici organismi dei generi. Determinati momenti della lingua (lessicologici, semantici, sintattici, ecc.) si fondono intimamente con l'aspirazione intenzionale e col generale sistema d'accenti dei vari generi: oratorî, pubblicistici, giornalistici, dell'infima letteratura (del romanzo d'appendice, ad esempio) e, infine, dei vari generi della grande letteratura. Singoli momenti della lingua acquistano lo specifico aroma [p. 97] dei dati generi: essi si fondono con gli specifici punti di vista, modi di vedere, forme di pensiero, sfumature e accenti dei dati generi.

A questa stratificazione della lingua secondo i generi letterari si intreccia poi, a volte coincidendo con essa, a volte divergendo, la stratificazione professionale (in senso ampio) della lingua: la lingua dell'avvocato, del medico, del commerciante, dell'uomo politico, del maestro di scuola, ecc. Queste lingue si differenziano, naturalmente, non soltanto per il loro vocabolario; esse coinvolgono determinate forme di tendenza intenzionale e forme di concreta interpretazione e valutazione. Anche la lingua dello scrittore (poeta, romanziere) può essere percepita come un gergo professionale accanto agli altri gerghi professionali.

A noi interessa qui l'aspetto intenzionale, cioè semantico-oggettuale e espressivo, della stratificazione della

«lingua comune». Non si stratifica e si differenzia, infatti, la componente linguistica neutra della lingua, ma sono le sue possibilità intenzionali a essere saccheggiate: esse si attuano in determinate direzioni, si riempiono di un determinato contenuto, si concretizzano, si specificano, si impregnano di concrete valutazioni, si congiungono con determinati oggetti e con orizzonti espressivi di genere e di professione. Dall'interno di questi orizzonti, cioè per i parlanti, queste lingue di genere e gerghi di professione sono direttamente intenzionali (pienamente significanti e immediatamente espressive), mentre dal di fuori, cioè per gli estranei al dato orizzonte intenzionale, esse possono essere oggettivate, caratteristiche, pittoresche, ecc. Le intenzioni, che penetrano queste lingue, per gli estranei si materializzano, diventano dei limiti semantici e espressivi, appesantiscono e alienano la parola, ne rendono loro difficile l'uso direttamente intenzionale, privo di riserve restrittive.

Ma con la stratificazione di genere e di professione della lingua letteraria comune la cosa è lungi dall'esaurirsi. Anche se la lingua letteraria nel suo nucleo fondamentale spesso è socialmente omogenea, come lingua parlata e scritta del gruppo sociale dominante, pur tuttavia anche in questo caso in essa è sempre presente una certa differenziazione sociale, una stratificazione sociale che in certe epoche può diventare molto netta. La stratificazione sociale può qua e là coincidere [p. 98] con quella di genere e di professione, ma sostanzialmente essa, com'è ovvio, è del tutto autonoma e particolare.

Anche la stratificazione sociale è determinata prima di tutto dalla differenza degli orizzonti semantico-oggettuali e espressivi, cioè si esprime in differenti tipi di significazione e di accentuazione degli elementi della lingua, e può non violare l'unità dialettologica linguistico-astratta della lingua letteraria comune.

Inoltre, la capacità di saccheggiare le possibilità intenzionali della lingua mediante la loro specifica concreta attuazione è propria di tutte le concezioni del mondo socialmente rilevanti. Le correnti (artistiche e d'altro tipo), i circoli, le riviste, determinati giornali, persino determinate opere e persone di rilievo, tutti, nella misura della propria rilevanza sociale, sono in grado di stratificare la lingua, appesantendone le parole e le forme con le proprie intenzioni e i propri accenti tipici e così in un certo grado alienandole dalle altre correnti, partiti, opere e persone.

Ogni intervallo verbale socialmente rilevante ha la capacità, a volte a lungo e per un ampio raggio, di contagiare con le proprie intenzioni i momenti della lingua coinvolti nella sua aspirazione semantica e espressiva, imponendo loro determinate sfumature semantiche e determinati toni assiologici; così, può creare una parola d'ordine, una parola d'insulto, una parola di lode, ecc.

In ogni dato momento storico della vita ideologico-verbale ogni generazione in ogni strato sociale ha la propria lingua; anzi, ogni età, in sostanza, ha la propria lingua, il proprio lessico, il proprio specifico sistema d'accenti, i quali tutti, a loro volta, variano a seconda dello strato sociale, dell'istituto scolastico (la lingua dell'allievo ufficiale, dello studente ginnasiale, dello studente del liceo scientifico sono lingue diverse) e di altri fattori di stratificazione. Sono tutte lingue socialmente tipiche, per quanto stretta sia la loro cerchia sociale. E' possibile, come limite sociale della lingua, anche un gergo familiare, come, ad esempio, il gergo della famiglia Irten'ev, raffigurato da Tolstoj, col suo particolare lessico e lo specifico sistema d'accenti.

Infine, in ogni dato momento convivono lingue di diverse epoche e periodi della vita ideologico-sociale. Esistono persino lingue del

giorno: l'oggi o l'ieri ideologico-sociale e [p. 99] politico in un certo senso, infatti, non hanno una lingua comune; ogni giorno ha la sua congiuntura semantica, ideologico-sociale, il suo vocabolario, il suo sistema d'accenti, la sua parola d'ordine, i suoi insulti e le sue lodi. La poesia, nella sua lingua, spersonalizza i giorni, mentre la prosa, come vedremo, spesso li disunisce apposta, dà loro dei rappresentanti incarnati e li confronta dialogicamente nei dialoghi romanzeschi senza sbocco finale.

In tal modo, in ogni dato momento della sua esistenza storica, la lingua è totalmente pluridiscorsiva: è coesistenza incarnata di contraddizioni ideologico-sociali tra il presente e il passato, tra le varie epoche del passato, tra i vari gruppi ideologico-sociali del presente, tra le correnti, le scuole, i circoli, ecc. Queste «lingue» della pluridiscorsività si incrociano in vario modo tra di loro, formando nuove «lingue» socialmente tipiche.

Tra tutte queste «lingue» della pluridiscorsività ci sono profondissime differenze metodologiche: alla loro base, infatti, ci sono principi assolutamente diversi di individuazione e di formazione (in alcuni casi il principio funzionale, in altri quello tematico-contenutistico, in altri ancora quello propriamente dialettologico-sociale). Perciò le lingue non si escludono tra loro e si intersecano in vario modo (la lingua ucraina, la lingua del poema epico, la lingua del primo simbolismo, la lingua dello studente universitario, la lingua della generazione dei figli, la lingua del piccolo intellettuale, la lingua del nietzschiano, ecc.). Può sembrare che la parola stessa «lingua» perda così ogni senso, poiché non sembra esserci un unico piano di confronto di tutte queste «lingue».

In realtà questo piano comune, che metodologicamente giustifica il nostro confronto, c'è: tutte le lingue della pluridiscorsività, qualunque sia il principio che sta alla base della loro individuazione, sono specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologici. Come tali, esse possono essere tutte confrontate, possono integrarsi a vicenda, possono contraddirsi tra loro, possono essere correlate dialogicamente. Come tali, esse si incontrano e coesistono nella coscienza degli uomini, e prima di tutto nella coscienza creativa dell'artista-romanziero. Come tali, esse vivono realmente, lottano e divengono nella pluridiscorsività sociale. Perciò esse possono [p. 100] tutte entrare nel piano unitario del romanzo, il quale può unificare in sé le stilizzazioni parodiche delle lingue di genere, le varie specie di stilizzazione e di presentazione delle lingue di professione, di corrente e di generazione, dei dialetti sociali, ecc. (ad esempio, nel romanzo umoristico inglese). Esse possono essere tutte utilizzate dal romanziero per l'orchestrazione dei suoi temi e per l'espressione rifratta (indiretta) delle sue intenzioni e valutazioni.

Perciò noi insistiamo continuamente sul momento semantico-oggettuale e espressivo, cioè intenzionale, come forza che stratifica e differenzia la lingua letteraria comune, e non sui connotati linguistici (coloriture lessicali, armoniche semantiche, ecc.) delle lingue dei generi, dei gerghi professionali, ecc., che sono, per così dire, i sedimenti sclerotici del processo intenzionale, i segni lasciati sul cammino del vivo lavoro dell'intenzione e dell'interpretazione delle forme linguistiche generali. Questi connotati esterni, linguisticamente osservati e fissati, non possono essere essi stessi compresi e studiati se non si comprende la loro interpretazione intenzionale.

La parola vive fuori di sé, nella sua viva tendenza verso l'oggetto; se noi prescindiamo interamente da questa tendenza, nelle

mani ci resta il nudo cadavere della parola, dal quale non potremo apprendere nulla sulla situazione sociale e sul destino vitale della data parola. Studiare la parola in se stessa, trascurando il suo tendere fuori di sé, è insensato quanto studiare l'esperienza psichica interiore al di fuori della realtà verso la quale essa tende e dalla quale è determinata.

Mettendo in rilievo l'aspetto intenzionale della stratificazione della lingua letteraria, noi possiamo, come s'è detto, collocare nella stessa serie fenomeni metodologicamente eterogenei come i dialetti sociali e professionali, le concezioni del mondo e le opere individuali, poiché nel loro aspetto intenzionale sta il piano comune, sul quale essi possono essere confrontati, e confrontati dialogicamente. Tutto sta nel fatto che tra le «lingue», qualunque esse siano, sono possibili (particolari) rapporti dialogici, cioè esse possono essere percepite come punti di vista sul mondo. Per quanto diverse siano le forze sociali che producono il lavoro di stratificazione (la professione, il genere, la corrente, la personalità individuale), questo lavoro dovunque si riduce a una (relativamente) lunga e socialmente significativa (collettiva) saturazione della [p. 101] lingua con determinati (e quindi limitanti) intenzioni e accenti.

Quanto più duratura è questa saturazione stratificante, quanto più ampia è la cerchia sociale da essa abbracciata, quanto più sostanziale è quindi la forza sociale che produce la stratificazione della lingua, tanto più nette e stabili sono le tracce, i mutamenti linguistici dei connotati della lingua (dei simboli linguistici) che restano in essa come risultato dell'azione di questa forza: dalle sfumature semantiche stabili (e quindi sociali) agli autentici connotati dialettologici (fonetici, morfologici, ecc.) che permettono di parlare ormai di un dialetto sociale particolare.

Come risultato del lavoro di tutte queste forze stratificanti nella lingua non resta alcuna parola e forma neutra, «di nessuno»: la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni. Nella parola sono inevitabili le armoniche contestuali (di genere, di corrente, di individualità).

In sostanza, la lingua come vivente concretezza ideologico-sociale, come opinione pluridiscorsiva si trova, per la coscienza individuale, al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semialtrui. Essa diventa «propria», quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica e espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale (non è dal vocabolario, infatti, che il parlante prende la parola!), ma sulle labbra altrui, negli altrui contesti, al servizio delle altrui intenzioni: di qui essa deve essere presa e fatta propria. E non tutte le parole si prestano per chiunque con uguale facilità a questa appropriazione, a questa presa di possesso: molte resistono tenacemente, altre restano altrui, risuonano in modo estraneo sulle labbra del parlante che se n'è appropriato, non possono integrarsi nel suo [p. 102] contesto e ne cadono fuori; è come se, contro la volontà del parlante, si mettessero da sole tra virgolette. La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente e liberamente passa in proprietà intenzionale del parlante: essa è

popolata e sovrappopolata di intenzioni altrui. Il dominio della lingua, la sua sottomissione alle proprie intenzioni e ai propri accenti è un processo difficile e complesso.

Siamo partiti dall'ammissione dell'unità astrattamente linguistica (dialettologica) della lingua letteraria. Ma proprio la lingua letteraria è lungi dall'essere un dialetto isolato. Così, già tra la lingua letteraria colloquiale-quotidiana e quella scritta può passare un confine più o meno marcato. Le differenze tra i generi spesso coincidono con quelle dialettologiche (ad esempio, i generi alti, in slavo ecclesiastico, e bassi, in russo colloquiale, del XVIII secolo); infine, alcuni dialetti possono essere legittimati in letteratura e così in un certo grado incorporati nella lingua letteraria.

Entrando nella letteratura, incorporandosi nella lingua letteraria, i dialetti perdono, naturalmente, su questo terreno la propria qualità di sistemi linguistico-sociali isolati; essi si deformano e, in sostanza, cessano di essere quello che erano come dialetti. Ma, d'altra parte, questi dialetti, facendo parte della lingua letteraria e conservando in essa la loro elasticità linguistica dialettologica, il loro eterolinguismo, deformano anche la lingua letteraria, la quale cessa anch'essa di essere quello che era, cioè un sistema linguistico-sociale isolato. La lingua letteraria è un fenomeno profondamente originale, come lo è anche la correlata coscienza linguistica dell'uomo letterariamente colto; in essa l'intenzionalità pluridiscorsiva (che è anche in ogni vivo dialetto isolato) si trasforma in plurilinguismo; non è una lingua, ma un dialogo di lingue.

La lingua letteraria nazionale di un popolo con una cultura artistica prosastica sviluppata, in particolare romanzesca, e con una ricca e intensa storia ideologico-verbale è, in sostanza, un microcosmo organizzato che riflette il macrocosmo della pluridiscorsività non soltanto nazionale, ma anche europea. L'unità della lingua letteraria non è l'unità di un solo sistema isolato di lingua, ma l'unità profondamente originale di «lingue» in contatto e coscienti l'una dell'altra (una di queste lingue è quella poetica in senso stretto). In questo [p. 103] sta la specificità del problema metodologico della lingua letteraria.

La concreta coscienza linguistica ideologico-sociale, diventando creativamente attiva, cioè attivamente letteraria, si trova già circondata dalla pluridiscorsività e non da un'unica e unitaria lingua indiscutibile e incontrovertibile. La coscienza linguistica letteraria attiva sempre e ovunque (in tutte le epoche letterarie a noi storicamente accessibili) trova delle «lingue» e non una lingua. Essa si trova di fronte alla necessità di una scelta della lingua. Con ogni suo intervento verbale-letterario essa si orienta attivamente nella pluridiscorsività, occupa in essa una posizione, sceglie la «lingua». Solo restando nell'isolata vita quotidiana priva di senso e di scrittura, fuori di tutte le strade del divenire ideologico-sociale, l'uomo può non sentire questa attività linguistica selettiva e può adagiarsi nella indiscutibilità e predeterminatezza linguistica della sua lingua.

In verità, anche costui ha a che fare non con la lingua, ma con le lingue, ma il posto di ognuna di queste lingue è consolidato e indiscutibile e il passaggio dall'una nell'altra è predeterminato e automatico come il passaggio da una camera in un'altra. Esse, queste lingue, non si scontrano tra loro nella sua coscienza, ed egli non cerca di correlarle, non cerca di guardare una di queste lingue con gli occhi di un'altra.

Così, il contadino analfabeta, infinitamente lontano da ogni centro e ingenuamente immerso in una realtà quotidiana immobile e per lui incrollabile, viveva in alcuni sistemi linguistici: Dio lo pregava in una lingua (lo slavo ecclesiastico), le canzoni le cantava in un'altra, nella cerchia familiare parlava in una terza, e quando si metteva a dettare a un alfabetista una supplica per le autorità del suo distretto, cercava di parlare anche in una quarta (ufficiale, «burocratica»). Queste sono tutte lingue diverse anche dal punto di vista dei connotati dialettologico-sociali astratti. Ma queste lingue non erano dialogicamente correlate nella coscienza linguistica del contadino, il quale passava dall'una all'altra senza pensarci, automaticamente: ognuna di esse era indiscutibile nel suo posto, e il posto di ognuna era indiscutibile. Egli non sapeva ancora guardare una lingua (e il mondo verbale ad essa corrispondente) con gli occhi di un'altra lingua (la lingua della vita [p. 104] quotidiana e il mondo della vita quotidiana con la lingua della preghiera o della canzone, o viceversa) (17).

Non appena cominciò la reciproca illuminazione critica delle lingue nella coscienza del nostro contadino, non appena risultò che le lingue non sono soltanto diverse, ma anche pluridiscorsive e che i sistemi ideologici e i modi di vedere il mondo, indissolubilmente legati a queste lingue, si contraddicono a vicenda e non riposano affatto pacificamente l'uno accanto all'altro, l'indiscutibilità e la predeterminatezza di queste lingue finirono e cominciò l'attivo orientamento selettivo tra esse.

La lingua e il mondo della preghiera, la lingua e il mondo della canzone, la lingua e il mondo del lavoro e della quotidianità, la lingua e il mondo dell'amministrazione rurale, la lingua e il mondo nuovi dell'operaio venuto dalla città per un breve soggiorno, tutte queste lingue e tutti questi mondi prima o poi uscirono dallo stato di tranquillo e morto equilibrio e palesarono la loro pluridiscorsività.

La coscienza linguistica letteraria attiva trova già, naturalmente, una pluridiscorsività ancora più multiforme e profonda sia nella lingua letteraria stessa, sia fuori di essa. Da questo fatto fondamentale deve partire ogni studio sostanziale della vita stilistica della parola. Il carattere della pluridiscorsività preesistente e i modi per orientarsi in essa determinano la concreta vita stilistica della parola.

Il poeta è determinato dall'idea di una lingua unica e unitaria e di una enunciazione unitaria, monologicamente isolata. Queste idee sono immanenti ai generi poetici coi quali egli lavora. Da ciò sono determinati i modi di orientamento del poeta nella pluridiscorsività effettiva. Il poeta deve entrare in pieno possesso personale della sua lingua, assumere una piena responsabilità ugualmente per tutti i suoi momenti, sottometerli tutti alle sue e soltanto sue intenzioni. Ogni parola deve esprimere in modo diretto ed esplicito il proposito del poeta; tra il poeta e la sua parola non ci deve essere alcuna distanza. Egli deve partire dalla lingua come da un'unitaria totalità intenzionale: nessuna sua stratificazione, pluridiscorsività [p. 105] e tanto meno plurilinguismo devono avere un qualsiasi riflesso sostanziale nell'opera poetica.

Per questo il poeta spoglia la parola delle intenzioni altrui e usa soltanto certe parole e forme in modo che perdono il loro legame con determinati strati intenzionali della lingua e con determinati contesti. Dietro le parole dell'opera poetica non si devono sentire le immagini tipiche e oggettivate dei generi (tranne il genere poetico dato), delle professioni, delle correnti (tranne la corrente cui appartiene il poeta), delle concezioni del mondo (tranne quella unica e unitaria del poeta), le immagini tipiche o individuali delle

persone parlanti, dei loro modi di parlare, delle intonazioni tipiche. Tutto ciò che fa parte dell'opera deve affondare nel Lete, dimenticare la propria vita precedente nei contesti altrui: la lingua può ricordare soltanto la propria vita nei contesti poetici (qui sono possibili anche reminiscenze concrete).

Naturalmente, esiste sempre una cerchia limitata di contesti più o meno concreti, il legame coi quali deve essere volutamente sentito nella parola poetica. Ma questi contesti sono puramente semantici e, per così dire, astrattamente accentuali; in senso linguistico, invece, sono impersonali o, in ogni caso, dietro di loro non si deve sentire una specificità linguistica troppo concreta, un modo di parlare determinato, ecc.; alle loro spalle non deve apparire alcun volto linguistico socialmente tipico (di un possibile personaggio-narratore). Dappertutto c'è soltanto un volto: il volto linguistico dell'autore che risponde di ogni parola come se fosse sua. Per quanto numerose e multiformi siano le connessioni, le associazioni, le indicazioni, le allusioni, le corrispondenze semantiche e accentuali che muovono da ogni parola poetica, esse servono tutte a una sola lingua, a un solo orizzonte, e non a contesti sociali pluridiscorsivi. Anzi, il movimento del simbolo poetico (ad esempio, l'espansione della metafora) presuppone proprio l'unità della lingua direttamente correlata col suo oggetto. La pluridiscorsività sociale, che penetrasse nell'opera e ne stratificasse la lingua, renderebbe impossibile sia lo sviluppo normale, sia il movimento del simbolo in essa.

Lo stesso ritmo dei generi poetici non favorisce una stratificazione di un certo rilievo della lingua. Il ritmo, creando la partecipazione immediata di ogni momento al sistema accentuale del tutto (attraverso le più prossime unità ritmiche), [p. 106] uccide in germe i mondi e i volti discorsivo-sociali che potenzialmente sono contenuti nella parola: in ogni caso, il ritmo pone loro determinati confini e non permette loro di svilupparsi e materializzarsi. Il ritmo ancor più rafforza e stringe l'unità e l'isolamento del piano dello stile poetico e della lingua unitaria, da questo stile postulate.

Come risultato di questo lavoro di spogliamento di tutti i momenti della lingua dalle intenzioni e dagli accenti altrui e di distruzione di tutte le tracce di pluridiscorsività e plurilinguismo sociale, l'opera poetica acquista un'intensa unità di linguaggio. Questa unità può essere ingenua e data soltanto in rarissime epoche della poesia, quando essa non esce al di là dei limiti di una cerchia sociale ingenuamente chiusa in sé, unitaria e non ancora differenziata, la cui lingua e ideologia non si sono ancora effettivamente stratificate. Di solito invece noi sentiamo la tensione profonda e cosciente con cui l'unitaria lingua poetica dell'opera sale dal caos pluridiscorsivo e plurilinguistico della viva lingua letteraria ad essa contemporanea.

Così si comporta il poeta. Il prosatore-romanziero (e in generale quasi ogni prosatore) va per un cammino del tutto diverso. Egli accoglie la pluridiscorsività e il plurilinguismo della lingua letteraria e extraletteraria nella sua opera, senza indebolirla e favorendone persino l'approfondimento (poiché essa favorisce la sua autocoscienza che si rende autonoma). Su questa stratificazione della lingua, sulla sua pluridiscorsività e persino sul suo plurilinguismo egli costruisce il suo stile, conservando l'unità della sua personalità creativa e l'unità (che è di altro ordine, però) del suo stile.

Il prosatore non epura le parole dalle intenzioni e dai toni altrui, non uccide gli embrioni di pluridiscorsività sociale in esse riposte, non elimina i volti linguistici e i modi di parlare (i

potenziali personaggi-narratori) che tralucono dietro le parole e forme a varie distanze dall'ultimo nucleo semantico della sua opera, cioè dal suo proprio centro intenzionale.

La lingua del prosatore si dispone lungo i gradi di una maggiore o minore vicinanza all'autore e alla sua ultima istanza semantica: alcuni momenti della lingua in modo diretto ed esplicito esprimono le intenzioni semantiche e espressive dell'autore, altri rifrangono queste intenzioni; egli non solidarizza con queste parole fino in fondo e le accentua a suo modo: [p. 107] in modo umoristico, ironico, parodico, ecc. (18); altri ancora stanno ancora più lontano dall'ultima istanza semantica e ancora più nettamente rifrangono le sue intenzioni; e ce ne sono, infine, altri che sono del tutto privi delle intenzioni dell'autore: l'autore non si esprime in essi (come autore della parola), ma li mostra come una specie di cosa discorsiva e li considera come del tutto oggettivati. Perciò la stratificazione della lingua - stratificazione di genere, professionale, sociale in senso stretto, di concezione del mondo, di corrente, individuale, la sua pluridiscorsività sociale e il plurilinguismo (i dialetti) - entrando nel romanzo, vi si ordina in un modo particolare e diventa un originale sistema artistico che orchestra il tema intenzionale dell'autore.

Il prosatore, in tal modo, può separare se stesso dalla lingua della sua opera, e si separa in vario grado dai suoi vari strati e momenti. Egli può servirsi della lingua, senza darsi ad essa interamente, e la lascia semialtrui o del tutto altrui, ma nello stesso tempo la costringe in ultima istanza a servire pur sempre le sue intenzioni. L'autore parla non in una data lingua, dalla quale in vario grado si separa, ma come attraverso la lingua, in un certo senso corporeizzata, oggettivizzata, allontanata dalle sue labbra.

Il prosatore-romanziero non estirpa le altrui intenzioni dalla lingua pluridiscorsiva delle sue opere e non distrugge gli orizzonti ideologico-sociali (i mondi grandi e piccoli) che si rivelano al di là delle lingue della pluridiscorsività, ma introduce queste intenzioni e questi orizzonti nella propria opera. Il prosatore si serve delle parole già abitate da intenzioni sociali altrui e le costringe a servire le sue nuove intenzioni, a servire un secondo padrone. Perciò le intenzioni del prosatore si rifrangono, e si rifrangono con angoli diversi, a seconda della estraneità, della densità, dell'oggettivazione ideologico-sociale delle lingue rifrangenti della pluridiscorsività.

L'orientamento della parola tra le enunciazioni altrui e tra le lingue altrui e tutti gli specifici fenomeni e possibilità a ciò legate ricevono nello stile romanzesco un significato artistico. [p. 108] La plurivocità e la pluridiscorsività entrano nel romanzo e organizzano in esso un armonioso sistema artistico. In ciò sta la specifica particolarità del genere romanzesco.

La stilistica, adeguata a questa peculiarità del genere romanzesco, può essere soltanto una stilistica sociologica. L'interna dialogicità sociale della parola romanzesca esige lo svelamento del concreto contesto sociale della parola, contesto che determina tutta la sua struttura stilistica, la sua «forma» e il suo «contenuto», e la determina non in modo esterno, ma dall'interno; il dialogo sociale, infatti, risuona nella parola stessa, in tutti i suoi momenti sia «contenutistici» sia anche «formali».

Lo sviluppo del romanzo consiste nell'approfondimento della dialogicità, nel suo ampliamento e raffinamento. Restano sempre meno elementi neutri, rigidi (la «verità di pietra»), non coinvolti nel dialogo. Il dialogo entra nelle profondità molecolari e, infine, in

quelle intra-atomiche.

Naturalmente, anche la parola poetica è sociale, ma le forme poetiche riflettono i processi sociali più durevoli, per così dire, le «tendenze secolari» della vita sociale. La parola romanzesca, invece, reagisce con molta sensibilità alle deviazioni e alle fluttuazioni dell'atmosfera sociale, anzi, come s'è detto, reagisce interamente, in tutti i suoi momenti.

Introdotta nel romanzo, la pluridiscorsività vi è sottoposta a elaborazione artistica. Le voci sociali che popolano la lingua (tutte le sue parole e tutte le sue forme) e che danno alla lingua determinate significazioni concrete, si organizzano nel romanzo in un armonioso sistema stilistico che esprime la posizione ideologico-sociale differenziata dell'autore in seno alla pluridiscorsività dell'epoca.

NOTE:

(10) La linguistica conosce soltanto i reciproci influssi e le mescolanze meccaniche (socialmente inconsce) delle lingue, quei fenomeni cioè che si riflettono negli elementi linguistici astratti (fonetici e morfologici).

(11) In questo senso è molto caratteristica la lotta contro la ragnatela di parole che avvolge l'oggetto (l'idea del ritorno alla coscienza originaria, primitiva, all'oggetto in sé, alla sensazione pura, ecc.) nel russoismo, nel naturalismo, nell'impressionismo, nell'acmeismo, nel dadaismo, nel surrealismo e in analoghe correnti.

(12) La lirica oraziana, Villon, Heine, Laforgue, Annenskij, ecc., per quanto eterogenei siano questi fenomeni.

(13) Si veda nel libro di V. Vinogradov, *O chudočestvennoj proze* il capitolo *Ritorika i poetika* (pp. 75 sgg.), dove sono riportate citazioni tratte dalle vecchie retoriche.

(14) Si veda il libro di B.M. Ejchenbaum, *Lev Tolstoj*, vol. I, Leningrad 1928, che contiene molto materiale sull'argomento; ad esempio, è messo in luce il contesto della Felicità familiare (*Semejnoe šast'e*) riguardante l'attualità del suo tempo.

(15) Noi caratterizziamo di continuo, naturalmente, il limite ideale dei generi poetici; nelle opere reali sono possibili sostanziali prosaismi ed esistono numerose varietà ibride dei generi, particolarmente diffuse nelle epoche di avvicinamento delle lingue letterarie poetiche.

(16) Tale è il punto di vista del latino sulle lingue nazionali del medioevo.

(17) Noi, naturalmente, semplifichiamo apposta: il contadino reale, fino a un certo punto, ha sempre saputo farlo e lo ha fatto.

(18) Cioè le parole non sono sue, se le si intende come parole dirette, ma esse sono sue, in quanto riferite ironicamente, mostrate, ecc., cioè intese alla debita distanza.

3. La pluridiscorsività nel romanzo

Le forme compositive di introduzione e di organizzazione della pluridiscorsività nel romanzo, elaborate nel corso dello sviluppo storico di questo genere, nelle sue diverse varietà, sono assai molteplici. Ognuna di queste forme compositive è legata a determinate possibilità stilistiche ed esige determinate forme di elaborazione artistica delle «lingue» introdotte della pluridiscorsività. Ci soffermeremo qui [p. 109] soltanto sulle forme fondamentali e tipiche per la maggior parte delle varietà di romanzo.

La forma più esteriormente evidente e nello stesso tempo

storicamente essenziale di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività è data dal cosiddetto romanzo umoristico, classici rappresentanti del quale in Inghilterra furono Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray, ecc. e in Germania Hippel e Jean Paul.

Nel romanzo umoristico inglese troviamo la riproduzione parodico-umoristica di quasi tutti gli strati della lingua letteraria parlata e scritta ad esso contemporanea. Quasi ogni romanzo dei citati rappresentanti classici di questa varietà del genere è un'enciclopedia di tutti gli strati e di tutte le forme della lingua letteraria: il racconto, a seconda dell'oggetto della raffigurazione, riproduce parodicamente sia le forme dell'eloquenza parlamentare o giuridica, sia le specifiche forme dei resoconti delle sedute parlamentari o giudiziarie, sia un servizio giornalistico, l'arida lingua del mondo degli affari, le maldicenze dei pettegoli, un pedantesco discorso scientifico, il nobile stile epico o biblico, lo stile della predica moralistica e, infine, il modo di parlare di un personaggio concreto e socialmente determinato.

Questa stilizzazione, di solito parodica, degli strati di genere, di professione e d'altro tipo, della lingua è interrotta a volte dalla diretta parola dell'autore (di solito patetica o idillico-sentimentale), che incarna immediatamente (senza rifrazione) le sue intenzioni semantiche e assiologiche. Ma da fondamento della lingua nel romanzo umoristico serve il modo del tutto specifico di uso della «lingua comune». Questa «lingua comune» - di solito la lingua colloquiale e scritta media di una data cerchia - è presa dall'autore proprio come opinione comune, come atteggiamento verbale, normale per una data cerchia, verso gli uomini e le cose, come punto di vista e valutazione corrente. L'autore si separa più o meno da questa lingua comune, si mette da parte e la oggettiva, costringendo le sue intenzioni a rifrangersi attraverso l'ambiente dell'opinione comune (sempre superficiale e spesso ipocrita) incarnata nella lingua.

Questo rapporto dell'autore con la lingua come opinione comune non è immobile, ma si trova sempre in uno stato di [p. 110] movimento e oscillazione, a volte di oscillazione ritmica: l'autore esagera parodicamente in modo più o meno vigoroso certi momenti della «lingua comune», a volte denuda bruscamente la sua inadeguatezza all'oggetto, a volte, al contrario, quasi solidarizza con essa, mantenendo soltanto una distanza minima, ma a volte fa risuonare esplicitamente in essa la propria «verità», cioè fonde completamente con essa la propria voce. Nello stesso tempo mutano di conseguenza anche i momenti della lingua comune esagerati parodicamente o coperti da un'ombra oggettivata. Lo stile umoristico esige questo vivo movimento dell'autore in direzione della lingua e viceversa, questo incessante mutamento della distanza tra loro e il conseguente passaggio di certi momenti della lingua dalla luce nell'ombra. In caso contrario, questo stile sarebbe monotono o richiederebbe l'individualizzazione del narratore, cioè ormai un'altra forma di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività.

E' da questo sfondo principale della «lingua comune», dell'impersonale opinione corrente, che si staccano, nel romanzo umoristico, le stilizzazioni parodiche delle lingue di genere, di professione e d'altro tipo, delle quali abbiamo parlato, e le masse compatte della parola diretta - patetica, didattico-morale, elegiaco-sentimentale o idillica - dell'autore. La parola diretta d'autore nel romanzo umoristico si realizza, in tal modo, nelle stilizzazioni dirette incondizionate dei generi poetici (idillici, elegiaci, ecc.) o retorici (patetismo, didatticismo morale). I passaggi dalla lingua comune alla parodia delle lingue dei generi e d'altro tipo e alla parola diretta d'autore possono essere più o meno

graduali oppure, al contrario, bruschi. Tale è il sistema della lingua nel romanzo umoristico.

Soffermiamoci ad analizzare alcuni esempi tratti dal romanzo di Dickens *La piccola Dorrit* (*Little Dorrit*). Le linee principali e sommarie, che qui ci interessano, dello stile del romanzo si conservano abbastanza bene anche in una traduzione.

1) «Il colloquio aveva luogo verso le quattro o le cinque del pomeriggio, quando tutta la zona di Harley Street, Cavendish Square, risuonava delle ruote delle carrozze e dei picchiotti dei portoni. Nel momento in cui essa era giunta a questo punto, Mr Merdle tornò a casa dopo il suo lavoro [p. 111] quotidiano che consisteva nel rendere il nome britannico sempre più rispettato in tutte le parti dell'orbe civile capace di apprezzare le imprese commerciali mondiali e le gigantesche combinazioni dell'abilità e del capitale. Anche se nessuno sapeva con precisione quale fosse propriamente l'occupazione di Mr Merdle, se non quella di far soldi, erano questi, infatti, i termini nei quali la sua attività era caratterizzata in tutte le cerimonie ufficiali, e questa era la nuova cortese versione della parabola del cammello e della cruna d'ago accettata da tutti senza discussione» (libro I, cap. xxxiii).

Il corsivo mette in evidenza la stilizzazione parodica della lingua dei discorsi solenni (al parlamento, nei banchetti). Il passaggio a questo stile è preparato dalla costruzione della frase, mantenuta fin da principio su toni epici solenni. Poi - ormai nella lingua dell'autore (quindi, in un altro stile) - si svela il significato parodico della solenne caratteristica delle fatiche di Merdle: questa caratteristica risulta «discorso altrui» e potrebbe essere messa tra virgolette («...erano questi, infatti, i termini nei quali la sua attività era caratterizzata in tutte le cerimonie ufficiali...»)

Qui, dunque, nella parola (nel racconto) d'autore è introdotto il discorso altrui in forma dissimulata, cioè senza alcun connotato formale del discorso altrui, diretto o indiretto. Ma questo non è soltanto un discorso altrui nella stessa «lingua», bensì è un'enunciazione altrui in una lingua estranea all'autore, nella lingua arcaicizzata dei generi oratori ufficiali ipocriti e solenni.

2) «Due o tre giorni dopo tutta la città fu informata che Edmund Sparkler, Esquire, figliastro di Mr Merdle, l'eminente finanziere di reputazione mondiale, era stato elevato al rango di Lord del Ministero delle Circonlocuzioni, e a tutti i veri credenti fu proclamato che quell'ammirevole nomina doveva essere considerata come un grandioso e gentile segno d'omaggio reso dal grandioso e gentile Decimus a quegli interessi commerciali che sempre devono in un gran paese commerciale, eccetera eccetera eccetera, il tutto accompagnato da squilli di trombe. Così, sostenuta da questo segno di omaggio del Governo, la meravigliosa Banca e tutte le altre meravigliose imprese andarono a gonfie vele, e i perdigiorno si recavano a Harley Street, Cavendish Square, soltanto per contemplare la casa dove abitava quella meraviglia tutta d'oro» (II, xii).

[p. 112] Qui, messo in evidenza dal corsivo, il discorso altrui in una lingua altrui (ufficiale e solenne) è introdotto in forma aperta (discorso indiretto). Ma questo discorso è circondato dalla forma nascosta del discorso altrui disseminato (nella stessa lingua ufficiale e solenne), che prepara l'introduzione della forma aperta e le permette di risuonare. Questa preparazione si fa con l'aggiunta, caratteristica per la lingua ufficiale, di esquire al nome di Sparkler e si compie con l'epiteto «meravigliose». Questo epiteto appartiene, naturalmente, non all'autore, ma all'«opinione comune», che ha battuto la gran cassa intorno alle imprese gonfiate di Merd

-le.

3) «Era un pranzo capace di provocare l'appetito anche in chi non ne aveva affatto. I piatti più delicati sontuosamente preparati e sontuosamente serviti; la frutta più rara; i vini più squisiti; capolavori di oreficeria e di argenteria, di porcellana e di cristallo; innumerevoli cose destinate a deliziare il gusto, l'odorato e la vista. Oh! che uomo meraviglioso questo Merdle, che grande uomo, che uomo d'ingegno, pieno dei doni più preziosi e più invidiabili della fortuna, insomma che uomo ricco!» (II, xii).

L'inizio è una stilizzazione parodica dello stile epico alto. Poi segue un'entusiastica esaltazione di Merdle, discorso altrui nascosto nel coro dei suoi ammiratori (in corsivo). Il punto limite è lo svelamento del vero motivo di questi elogi, lo smascheramento dell'ipocrisia di questo coro: gli epiteti «meraviglioso», «grande», «d'ingegno», «pieno dei doni» possono essere sostituiti da una sola parola: «ricco». Questo smascheramento, fatto dall'autore direttamente nel giro di una stessa proposizione semplice, si fonde con l'altrui discorso smascherato. L'accentuazione entusiastica dell'elogio è complicata da una seconda accentuazione ironicamente sdegnata, che prevale nelle ultime parole smascheratrici della proposizione.

Ci sta di fronte una tipica costruzione ibrida biaccentuata e bistile.

Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due «lingue», due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti, lo ripetiamo, non c'è [p. 113] alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti (gli esempi saranno fatti più avanti). Le costruzioni ibride hanno un'enorme importanza nello stile del romanzo (19).

4) «Ma Mr Tite Mollusco (20) era un uomo abbottonato e, di conseguenza, un uomo importante» (II, xii).

Esempio di motivazione pseudo-oggettiva, che è una delle specie di discorso altrui nascosto, nel dato caso di opinione corrente. Tutti i connotati formali indicano che la motivazione è dell'autore, il quale è con essa formalmente solidale, ma, in effetti, la motivazione si trova nell'orizzonte soggettivo dei personaggi o dell'opinione comune.

La motivazione pseudo-oggettiva in generale è caratteristica dello stile romanzesco (21), essendo una varietà della costruzione ibrida sotto forma di discorso altrui nascosto. Le congiunzioni subordinative e le parole congiuntive (siccome, perché, a causa di, nonostante che, ecc.), tutte le parole logiche incidentali (dunque, quindi, ecc.) perdono l'intenzione diretta d'autore, fanno di lingua altrui e diventano rifrangenti o addirittura del tutto oggettivate.

Particolarmente caratteristica è questa motivazione per lo stile umoristico, nel quale prepondera la forma del discorso altrui (dei personaggi concreti o, il più delle volte, del discorso collettivo) (22).

5) «Come un immenso incendio riempie del suo rombo l'aria per una grande distanza intorno, così la sacra fiamma, sulla quale avevano soffiato i potenti Molluschi, sempre più forte faceva risuonare l'aria del nome di Merdle. Esso era su tutte le labbra e penetrava in tutte le orecchie. Non c'era, non c'era mai stato e mai ci sarebbe più

stato un uomo come [p. 114] Merdle. Nessuno, come abbiamo già detto, sapeva che cosa egli avesse fatto, ma tutti sapevano che egli era il più grande uomo che fosse mai vissuto!» (II, xiii).

Esordio epico, «omerico» (parodico, ovviamente), nella cui cornice è inserito l'elogio di Merdle da parte della folla (discorso altrui nascosto, fatto in lingua altrui). Vengono poi le parole dell'autore, però al giro di frase, in cui si dice che «tutti sapevano» (messo da noi in corsivo), è dato un carattere oggettivo. Si direbbe che lo stesso autore non nutre dubbi al proposito!

6) «Quest'uomo illustre, questo ornamento del paese, Mr Merdle, continuava la sua corsa abbagliante. Cominciava a diventare evidente per tutti che un uomo che aveva reso alla società l'ammirevole servizio di guadagnare tanti soldi a spese di questa, non poteva più restare un semplice cittadino. Si diceva in confidenza che lo avrebbero fatto baronetto, e spesso si parlava del grado di Pari» (II, xxiv).

La stessa solidarietà fittizia con l'opinione comune che incensa Merdle con ipocrito fervore. Tutti gli epiteti usati per Merdle, nella prima proposizione, sono epiteti dell'opinione comune, cioè discorso altrui nascosto. La seconda proposizione - «cominciava a diventare evidente per tutti», ecc. - è mantenuta in stile accentuatamente oggettivo, non come opinione soggettiva, ma come riconoscimento di un fatto oggettivo e assolutamente indiscutibile. L'epiteto «che aveva reso alla società l'ammirevole servizio» si trova interamente sul piano dell'opinione comune, che ripete l'elogio ufficiale, ma la proposizione subordinata a questo elogio: «di guadagnare tanti soldi a spese di questa» (cioè della società) sono parole dell'autore (come se mettesse tra parentesi una citazione). La continuazione della proposizione principale si trova di nuovo sul piano dell'opinione comune. In tal modo, le parole smascheratrici dell'autore s'incuneano qui in una citazione tratta dall'«opinione comune». Siamo di fronte a una tipica costruzione ibrida, dove il discorso diretto d'autore è la proposizione subordinata, mentre la principale è discorso altrui. Le proposizioni principale e subordinata sono costruite in diversi orizzonti semantici e assiologici.

Tutta la parte d'azione del romanzo, che si svolge tra Merdle e i personaggi a lui legati, è raffigurata dalla lingua (più esattamente, dalle lingue) dell'opinione comune che incensa [p. 115] ipocritamente la sua persona: parodia stilizzata sia della lingua quotidiana della adulatoria chiacchiera mondana, sia della lingua solenne delle dichiarazioni e dei discorsi ai banchetti ufficiali, sia dello stile epico alto, sia dello stile biblico. Questa atmosfera intorno a Merdle, questa opinione comune sulla sua persona e sulle sue imprese contagia anche i protagonisti positivi del romanzo, in particolare il giudizioso Panks, e gli fa investire tutte le sue sostanze - sue e della piccola Dorrit - nelle millantate imprese di Merdle.

7) «Il medico si era impegnato a comunicare la notizia a Harley Street. I Molluschi non potevano tornare subito a irretire i giurati più notevoli e più illuminati che si fossero mai visti su quel banco, giurati coi quali (egli lo poteva ben dire al suo dotto amico) sarebbe stato inutile ricorrere a piatti sofismi e sui quali non avrebbe agito un abuso dell'arte e del talento professionale (con questa frase egli contava di cominciare la sua arringa); disse poi al medico che lo avrebbe accompagnato e che lo avrebbe aspettato in strada, finché egli fosse rimasto nella casa» (II, xxv).

Costruzione ibrida netta, dove nel quadro del discorso (informativo) d'autore - «I Molluschi non potevano tornare subito a irretire i giurati... disse poi al medico che lo avrebbe accompagnato», ecc. - è inserito l'inizio dell'arringa preparata

dall'avvocato, discorso che è dato come un epiteto sviluppato per integrare direttamente il discorso d'autore sui «giurati». La parola «giurati» entra sia nel contesto del discorso informativo d'autore (in qualità di necessaria integrazione della parola «irretire»), sia contemporaneamente anche nel contesto dell'arringa parodicamente stilizzata dell'avvocato. La parola d'autore «irretire» sottolinea invece la parodicità della riproduzione dell'arringa dell'avvocato, il cui senso ipocrita si riduce appunto al fatto che giurati così straordinari non possono essere irretiti.

8) «Ne seguì che Mrs Merdle, donna di mondo e di belle maniere, che era stata sacrificata alle astuzie d'un uomo grossolano e volgare (poiché Mr Merdle era stato riconosciuto tale dalla testa ai piedi dal momento che si era scoperto lo stato del suo portafoglio) doveva essere attivamente difesa dalla classe alla quale essa apparteneva, nell'interesse stesso di questa classe» (II, xxxiii).

Costruzione ibrida analoga, dove la definizione dell'opinione [p. 116] comune dei circoli mondani - «sacrificata alle astuzie di un uomo grossolano e volgare» - è fusa col discorso d'autore, che smaschera il carattere ipocrita e interessato di questa opinione comune.

Così è tutto il romanzo di Dickens. Tutto il suo testo, in sostanza, potrebbe essere disseminato di virgolette, che metterebbero in evidenza piccole isole di discorso d'autore diretto e puro sparso qua e là, circondato da ogni parte dalle onde della pluridiscorsività. Ma fare ciò sarebbe impossibile, poiché una stessa parola, come abbiamo visto, entra simultaneamente sia nel discorso altrui, sia in quello d'autore.

Il discorso altrui - raccontato, scimmiettato, mostrato in una certa luce, disposto ora in masse compatte, ora sporadicamente disseminato, nella maggior parte dei casi impersonale (l'«opinione comune», le lingue professionali e di genere), - non è mai nettamente delimitato dal discorso d'autore: i confini sono volutamente incerti e ambigui, spesso passano all'interno di un unico tutto sintattico o di una proposizione semplice, ma a volte dividono i membri principali di una proposizione. Questo multiforme gioco coi confini dei discorsi, delle lingue e degli orizzonti è uno dei momenti più essenziali dello stile umoristico.

Lo stile umoristico (di tipo inglese) si basa, dunque, sulla stratificazione della lingua comune e sulla possibilità di separare in varia misura le proprie intenzioni dai suoi strati, senza solidarizzare con essi fino in fondo. Proprio la pluridiscorsività, e non l'unità della lingua comune normativa è la base dello stile. E' vero che questa pluridiscorsività qui non esce dai limiti della lingua letteraria linguisticamente unitaria (secondo i connotati linguistici astratti), non passa in un autentico plurilinguismo ed è orientata verso una comprensione linguistica astratta sul piano d'una lingua unitaria (cioè non richiede la conoscenza di vari dialetti o di varie lingue). Ma la comprensione linguistica è un momento astratto della comprensione concreta e attiva (dialogicamente partecipe) della viva pluridiscorsività, introdotta nel romanzo e artisticamente organizzata in esso.

NOTE:

(19) In modo più particolareggiato, delle costruzioni ibride e del loro significato si parlerà nel òIV del presente saggio.

(20) [L'espressione barnacle (qui tradotta con Mollusco) significa «cirripede» e, in senso traslato, «persona attaccaticcia». Dickens chiama così nel romanzo, i burocrati inefficienti e cavillosi].

(21) Nell'epos essa è impossibile.

(22) Si vedano le motivazioni grottesche pseudo-oggettive in Gogol'.

3. La pluridiscorsività nel romanzo (continuazione)

Nei predecessori di Dickens, iniziatori del romanzo umoristico inglese, in Fielding, Smollett e Sterne, troviamo la stilizzazione parodica dei vari strati e generi della lingua letteraria, ma in loro la distanza è più netta che in Dickens, [p. 117] l'esagerazione è maggiore (soprattutto in Sterne). La percezione parodicamente oggettivata delle diverse varietà della lingua letteraria penetra, in essi (soprattutto in Sterne), in strati molto profondi dello stesso pensiero ideologico-letterario, trasformandosi in una parodia della struttura logica e espressiva di ogni parola ideologica (scientifica, retorico-morale, poetica) come tale (quasi con lo stesso radicalismo che in Rabelais).

Un ruolo molto importante nella costruzione della lingua in Fielding, Smollett e Sterne è svolto dalla parodia letteraria in senso stretto (del romanzo richardsoniano nei primi due e di quasi tutte le varianti contemporanee del romanzo in Sterne). La parodia letteraria allontana ancora di più l'autore dalla lingua, ne complica ancora di più il rapporto con le lingue letterarie del suo tempo, e ciò sul territorio stesso del romanzo. La parola romanzesca dominante in una data epoca si oggettiva anch'essa e diventa un mezzo di rifrazione per nuove intenzioni d'autore.

Questo ruolo della parodia letteraria della varietà romanzesca dominante è molto grande nella storia del romanzo europeo. Si può dire che gli esemplari e le varietà romanzesche più importanti sono stati creati nel corso di una distruzione parodica dei mondi romanzeschi precedenti. Così hanno agito Cervantes, Mendoza, Grimmelshausen, Rabelais, Le Sage, ecc.

In Rabelais, il cui influsso su tutta la prosa romanzesca, e in particolare sul romanzo umoristico, è stato grandissimo, il rapporto parodico con quasi tutte le forme della parola ideologica - filosofica, morale, scientifica, retorica, poetica - e in particolare con le forme patetiche di questa parola (tra il patetico e il falso per Rabelais c'è quasi sempre un segno d'uguaglianza) si approfondisce fino a diventare parodia del pensiero linguistico in generale. Nel suo dileggio della parola umana incancrenita nella menzogna, egli distrugge parodicamente le costruzioni sintattiche, riducendone all'assurdo alcuni momenti logici e espressivo-accentuali (ad esempio, le predicazioni, le glosse, ecc.). Il distanziarsi dalla lingua (coi suoi mezzi, naturalmente), lo screditare ogni diretta e immediata intenzionalità e espressività (di ogni «pomposa» serietà) della parola ideologica come convenzionale e falsa e dolorosamente inadeguata alla realtà, raggiunge in Rabelais una [p. 118] purezza prosastica quasi estrema. Ma la verità, contrapposta alla menzogna, qui non riceve quasi mai una diretta espressione verbale-intenzionale, ossia la sua propria parola e risuona soltanto nell'accentuazione parodicamente smascheratoria della menzogna. La verità si ricostituisce mediante la riduzione della menzogna all'assurdo, ma essa non cerca parole e teme di perdersi nella parola, di invischiarsi nel patetismo verbale.

Rilevando l'enorme influsso esercitato dalla «filosofia della parola» di Rabelais - filosofia espressa non tanto in enunciazioni dirette, quanto nella pratica del suo stile verbale - su tutta la

successiva prosa romanzesca, e in particolare sui grandi esemplari del romanzo umoristico, riporteremo la confessione puramente rabeliesiana dello sterniano Yorick, confessione che può servire da epigrafe per la storia della più importante linea stilistica del romanzo europeo: «Per quanto ne possa giudicare io, all'origine di tutto quel "Fracasso" vi doveva essere un infelice connubio di umori. Perché, a dir il vero, Yorick aveva un'invincibile avversione per la gravità. Non per la gravità in sé, ché all'occorrenza sapeva essere il più grave e serio dei mortali per giorni e settimane di fila; ma per l'affettazione della gravità. Di questa era nemico dichiarato, perché gli sembrava che facesse da mantello all'ignoranza e alla follia; quindi, per quanto protetta e munita essa fosse, in qualunque occasione egli vi s'imbattesse, non le dava quartiere.

Delle volte, nel suo bizzarro modo di esprimersi diceva che la gravità era una briccona matricolata, tanto più pericolosa perché astuta, e affermava di credere sinceramente che più gente onesta e ben intenzionata era frodata dalla gravità in un anno, che non da tutti i piccoli mariuoli e tagliaborse in sette.

A chi può far danno un uomo schietto e allegro se non a se stesso? Gravità, invece, significa calcolo e disegno, quindi inganno. Tutti conoscono il vecchio trucco di farsi attribuire più saggezza e cultura di quanta se ne possenga in realtà. Ma le finzioni e gli artifici, affermava Yorick, non possono rendere la gravità migliore, bensì peggiore di come l'ha definita, molto tempo fa, uno spirito francese, cioè un misterioso portamento del corpo per coprire i difetti dell'animo. Definizione [p. 119] che, quell'imprudente giungeva a dire, meritava di essere scritta in lettere d'oro» (23).

Accanto a Rabelais, e in un certo senso addirittura superandolo per l'influsso determinante esercitato su tutta la prosa romanzesca, sta Cervantes. Il romanzo umoristico inglese è profondamente impregnato dello spirito cervantino. Non per nulla lo stesso Yorick sul letto di morte cita le parole di Sancio Panza.

Negli umoristi tedeschi, in Hippel e in particolare in Jean Paul, il rapporto con la lingua e la sua stratificazione di genere, professionale e d'altro tipo, che è fondamentalmente sterniana, si approfondisce, come in Sterne, fino a raggiungere la problematica puramente filosofica del discorso letterario e ideologico come tale. L'aspetto filosofico-psicologico del rapporto dell'autore con la propria parola spesso spinge in secondo piano il gioco dell'intenzione con gli strati concreti, soprattutto con quelli legati al genere ideologico, della lingua letteraria (si veda il riflesso di questo fatto nelle teorie estetiche di Jean Paul (24)).

La stratificazione della lingua letteraria, la sua pluridiscorsività è dunque la premessa necessaria dello stile umoristico, i cui elementi devono proiettarsi su vari piani linguistici. Si aggiunga che le intenzioni d'autore, rifrangendosi attraverso tutti questi piani, possono non darsi interamente ad alcuno di essi. E' come se l'autore non avesse una sua lingua, ma avesse un suo stile, la sua organica legge unitaria secondo cui giocare con le lingue e rifrangere in esse le sue autentiche intenzioni semantiche e espressive. Questo gioco con le lingue e spesso la totale assenza di una parola diretta, totalmente propria non attenuano affatto, ovviamente, la profonda intenzionalità generale, cioè la significazione ideologica, di tutta l'opera.

Nel romanzo umoristico l'introduzione della pluridiscorsività e il suo uso stilistico sono caratterizzati da due peculiarità:

[p. 120] 1) E' introdotta la molteplicità delle «lingue» e degli orizzonti ideologico-verbali - di genere, di professione, di ceto e

di gruppo (la lingua del nobile, del fattore, del mercante, del contadino), di corrente, di vita quotidiana (le lingue del pettegolezzo, della chiacchiera mondana, della stanza della servitù), ecc., - soprattutto nell'ambito della lingua letteraria scritta e colloquiale; si aggiunga che queste lingue nella maggior parte dei casi non sono fissate a personaggi determinati (protagonisti, narratori), ma sono introdotte in forma impersonale «da parte dell'autore», alternandosi (senza tener conto di netti confini formali) con la parola diretta d'autore.

2) Le lingue e gli orizzonti ideologico-sociali introdotti, benché siano usati, naturalmente, per l'attuazione rifratta delle intenzioni d'autore, sono smascherati e distrutti come falsi, ipocriti, interessati, limitati, angustamente intellettualistici, inadeguati alla realtà. Nella maggior parte dei casi queste lingue sono lingue già formate, ufficialmente riconosciute, dominanti, autoritarie, reazionarie, lingue condannate a morire e ad essere sostituite da altre. Perciò prevalgono varie forme e gradi di stilizzazione parodica delle lingue introdotte, stilizzazione che nei rappresentanti più radicali, rabelesiani (25) di questa varietà di romanzo (in Sterne e Jean Paul) confina con la rinuncia a ogni serietà diretta e immediata (la vera serietà sta nella distruzione della falsa serietà, non soltanto patetica, ma anche sentimentale) (26), confina con una critica di principio della parola come tale.

Da questa forma umoristica di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività nel romanzo si differenzia essenzialmente il gruppo delle forme che sono determinate dall'introduzione di un autore convenzionale personificato e concreto (discorso scritto) o di un narratore (discorso orale).

Il gioco con l'autore convenzionale è caratteristico anche del romanzo umoristico (Sterne, Hippel, Jean Paul), che l'ha ricevuto in eredità ancora dal Don Chisciotte (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha). Ma qui questo gioco [p. 121] è un procedimento puramente compositivo che intensifica la generale relativizzazione, oggettivizzazione e parodizzazione delle forme e dei generi letterari.

Un significato del tutto diverso è assunto dall'autore convenzionale e dal narratore là dove essi sono introdotti come portatori di un particolare orizzonte ideologico-verbale, cioè linguistico, di un particolare punto di vista sul mondo e sugli eventi, di particolari valutazioni e intonazioni, particolari sia rispetto all'autore, alla sua effettiva parola diretta, sia rispetto alla narrazione e alla lingua letteraria «normale».

Questa indipendenza, questo distanziamento dell'autore convenzionale o del narratore dall'autore effettivo e dal normale orizzonte letterario può essere di diverso grado e di diverso carattere. Ma in ogni caso questo particolare orizzonte altrui, questo particolare punto di vista sul mondo è utilizzato dall'autore a causa della sua produttività, della sua capacità, da una parte, di presentare l'oggetto della raffigurazione in una nuova luce (di svelare in esso nuovi aspetti e momenti), e, dall'altra, di illuminare in modo nuovo anche l'orizzonte letterario «normale», sul cui sfondo sono percepite le peculiarità del racconto del narratore.

Ad esempio, Belkin (27) come narratore è scelto (o meglio, è creato) da Puškin come particolare «impoetico» punto di vista su oggetti e intrecci poetico-tradizionali (particolarmente caratteristici e premeditati sono l'intreccio di Romeo e Giulietta nella Signorina contadina [Bary'snja-Krest'janka] o le romantiche «danze macabre» nel Fabbricante di bare [Grobov's-cik]). Belkin, come i narratori di terzo piano, dalle cui labbra egli ha appreso i suoi racconti, è un uomo «prosaico», privo di patetismo poetico. Le felici

soluzioni «prosaiche» degli intrecci e la stessa maniera di narrare violano le aspettative degli effetti poetici tradizionali. In questa incomprensione del patetismo poetico sta la produttività prosastica del punto di vista di Belkin.

Maksim Maksimovič nell'Eroe del nostro tempo (Geroj našego vremeni), «Rudyj Pan'ko» delle Veglie alla fattoria di Dikan'ka (Večera na chutore bliz Dikan'ki), i narratori del [p. 122] Naso (Nos) e del Cappotto (šinel'), i cronisti di Dostoevskij, i narratori del folclore e i personaggi-narratori di Mel'nikov-Pečerskij e di Mamin-Sibirjak, i narratori dei racconti folclorici e etnografici di Leskov, i personaggi-narratori della letteratura populistica e, infine, i narratori della prosa simbolistica e postsimbolistica (in Remizov, Zamjatin, ecc.), con tutta la varietà delle forme stesse della narrazione (forme orali e scritte) e delle lingue della narrazione (lingue letterarie, professionali, di gruppo sociale, idiomi, parlate, dialetti, ecc.), dappertutto sono usati come punti di vista ideologico-verbali specifici e limitati, ma produttivi in questa stessa limitatezza e specificità, come orizzonti particolari, contrapposti agli orizzonti e ai punti di vista letterari, sul cui sfondo sono percepiti.

Il discorso di questi narratori è sempre discorso altrui (rispetto al reale o possibile diretto discorso d'autore) in lingua altrui (rispetto alla varietà della lingua letteraria, alla quale si contrappone la lingua del narratore).

Anche in questo caso siamo di fronte a un «parlare indiretto», che si attua cioè non nella lingua, ma attraverso la lingua, attraverso un altrui mezzo linguistico, e quindi siamo di fronte a una rifrazione delle intenzioni d'autore.

L'autore attua se stesso e il proprio punto di vista non soltanto sul narratore, sul suo discorso e sulla sua lingua (che in vario grado sono oggettivate, mostrate), ma anche sull'oggetto del racconto, punto di vista che è diverso da quello del narratore. Al di là del racconto del narratore, leggiamo un secondo racconto: quello dell'autore sulle stesse cose raccontate dal narratore e, inoltre, sul narratore stesso. Ogni momento del racconto è da noi distintamente sentito su due piani: sul piano del narratore, nel suo orizzonte oggettuale-semantic ed espressivo, e sul piano dell'autore, che in modo rifratto parla mediante questo racconto e attraverso di esso. In questo orizzonte d'autore insieme con tutto ciò che è raccontato entra anche il narratore con la propria parola. Noi intuiamo gli accenti dell'autore che cadono sia sull'oggetto del racconto, sia sul racconto stesso e sull'immagine del narratore che si rivela nel corso del racconto. Non sentire questo secondo piano intenzionale-accentuale d'autore significa non capire l'opera.

Come già abbiamo detto, il racconto del narratore o dell'autore [p. 123] convenzionale si costruisce sullo sfondo della lingua letteraria normale e dell'orizzonte letterario consueto. Ogni momento del racconto è correlato a questa lingua e orizzonte normale ed è contrapposto ad essi, e contrapposto dialogicamente: come punto di vista a punto di vista, valutazione a valutazione, accento a accento (e non come due fenomeni astrattamente linguistici). E' questa correlazione, questa congiunzione dialogica di due lingue e di due orizzonti che permette all'intenzione d'autore di realizzarsi in modo che noi la sentiamo distintamente in ogni momento dell'opera. L'autore non è nella lingua del narratore e non è nella lingua letteraria normale, alla quale è correlato il racconto (anche se egli può essere più vicino all'una o all'altra), ma egli si serve e dell'una e dell'altra lingua per non affidare le sue intenzioni interamente ad alcuna di esse; in ogni momento della sua opera egli si serve di questo interpellarsi e dialogare delle lingue per

restare, in senso linguistico, come neutro, come una terza persona nella disputa tra due (anche se, forse, si tratta di una terza persona non imparziale).

Tutte le forme, che introducono un narratore o un autore convenzionale, indicano in vario grado la libertà dell'autore dalla lingua unica e unitaria, libertà legata alla relativizzazione dei sistemi linguistico-letterari, indicano la possibilità di non autodeterminarsi in senso linguistico, di trasferire le proprie intenzioni da un sistema linguistico a un altro, di fondere la «lingua della verità» con la «lingua della quotidianità», di dire ciò che è proprio nella lingua altrui e nella propria ciò che è altrui.

Poiché in tutte queste forme (il racconto del narratore, dell'autore convenzionale o di uno dei personaggi) avviene la rifrazione delle intenzioni d'autore, anche in esse, come nel romanzo umoristico, sono possibili diverse distanze tra singoli momenti della lingua del narratore e l'autore: la rifrazione può essere ora maggiore, ora minore, e in alcuni momenti è possibile anche la quasi completa fusione delle voci.

L'altra forma di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività nel romanzo, forma di cui si serve ogni romanzo senza eccezione, è costituita dai discorsi dei personaggi.

Anche i discorsi dei personaggi, dotati nel romanzo in vario grado di autonomia semantico-verbale e di un proprio orizzonte, pur essendo discorso altrui in una lingua altrui, [p. 124] possono rifrangere le intenzioni d'autore e, quindi, fino a un certo punto possono essere la seconda lingua dell'autore. Il discorso dei personaggi, inoltre, quasi sempre esercita un influsso (a volte potente) sul discorso d'autore, disseminandolo di parole altrui (il discorso altrui nascosto dei personaggi) e introducendo così in esso la stratificazione, la pluridiscorsività.

Perciò anche là dove non c'è umorismo, parodia, ironia, ecc. e dove non ci sono narratore, autore convenzionale e protagonista narrante, la pluridiscorsività, la stratificazione della lingua serve pur tuttavia da base dello stile romanzesco. Anche là dove la lingua dell'autore a uno sguardo superficiale sembra unitaria e coerente, direttamente e immediatamente intenzionale, dietro la liscia superficie unilingue scopriamo tuttavia una tridimensionalità prosastica, una pluridiscorsività profonda che entra negli obiettivi dello stile e lo determina.

Così, unilingui e puri sembrano la lingua e lo stile dei romanzi di Turgenev. Però questa lingua unitaria anche in Turgenev è molto lontana dall'assolutismo poetico. Nella sua massa fondamentale questa lingua è attratta e coinvolta nella lotta dei punti di vista, delle valutazioni e degli accenti portati in essa dai protagonisti ed è contagiata dalle loro contrastanti intenzioni e stratificazioni; in essa sono disseminate parole, modi di dire, espressioni, definizioni ed epiteti, contagiati da intenzioni altrui, con le quali l'autore non solidarizza fino in fondo e attraverso le quali egli rifrange le sue proprie intenzioni. Sentiamo distintamente le diverse distanze tra l'autore e vari momenti della sua lingua che hanno l'aroma di mondi sociali altrui e di altrui orizzonti. Sentiamo distintamente il vario grado di presenza dell'autore e della sua ultima istanza semantica nei vari momenti della sua lingua. La pluridiscorsività, la stratificazione della lingua in Turgenev funge da essenzialissimo fattore stilistico; egli orchestra la propria verità d'autore, e la sua coscienza linguistica, che è coscienza di un prosatore, è relativizzata.

In Turgenev la pluridiscorsività è introdotta soprattutto nei discorsi diretti dei protagonisti, nei dialoghi. Ma essa, come abbiamo detto, è disseminata anche nel discorso d'autore intorno ai

protagonisti, creando loro zone particolari. Queste zone sono formate da semidiscorsi dei protagonisti, da [p. 125] diverse forme di trasmissione nascosta della parola altrui, da sparse parole e modi di dire del discorso altrui, da irruzioni di momenti espressivi altrui (puntini di sospensione, domande, esclamazioni) nel discorso d'autore. La zona è il raggio d'azione della voce del protagonista che in un modo o nell'altro si mescola alla voce d'autore.

Però, lo ripetiamo, in Turgenev l'orchestrazione romanzesca del tema è concentrata nei dialoghi diretti, i protagonisti non creano intorno a sé zone vaste e sature, gli ibridi stilistici sviluppati e complessi in Turgenev sono piuttosto rari.

Sofferamoci su alcuni esempi di pluridiscorsività disseminata in Turgenev.

1) «Si chiama Nikolaj Petrovič Kirsanov. A quindici verste dalla locanda ha una bella proprietà di duecento anime, o, come egli si esprime da quando ha diviso le terre coi contadini e ha introdotto una "fattoria", di duemila ettari di terra» (Padri e figli [Otcy i deti], cap. I).

Le nuove espressioni caratteristiche dell'epoca, in stile liberale, sono qui messe tra virgolette, o comportano una riserva.

2) «Egli cominciava a sentire una segreta irritazione. La sua natura aristocratica si rivoltava davanti alla perfetta disinvoltura di Bazarov. Quel figlio d'un medico non solo non era intimidito, ma addirittura rispondeva bruscamente e di malavoglia, e nel suono della sua voce c'era qualcosa di grossolano, quasi di insolente» (Padri e figli, cap. VI).

La terza proposizione di questo passo, pur essendo per i suoi connotati sintattici formali parte del discorso d'autore, nello stesso tempo, per la scelta delle espressioni («quel figlio d'un medico») e per la sua struttura espressiva, è un discorso altrui nascosto (di Pavel Petrovič).

3) «Pavel Petrovič si sedette alla tavola. Indossava un elegante vestito da mattina, di foggia inglese; in capo faceva bella mostra di sé un piccolo fez. Questo fez e il cravattino annodato con negligenza accennavano alla libera vita di campagna; ma il solino rigido della camicia, che in verità non era bianca, ma variegata, come si conviene del resto per l'abbigliamento mattutino, con la consueta inflessibilità puntava contro il mento rasato» (Padri e figli, cap. V).

Questa caratteristica ironica dell'abbigliamento mattutino di Pavel Petrovič è mantenuta nei toni di un gentleman, [p. 126] nello stile di Pavel Petrovič. L'affermazione «come si conviene del resto per l'abbigliamento mattutino» non è, naturalmente, una semplice affermazione d'autore, bensì la norma, ironicamente riferita, di un gentleman della cerchia di Pavel Petrovič. Si potrebbe quasi metterla tra virgolette. Essa è una motivazione pseudo-oggettiva.

4) «La dolcezza dei modi di Matvej Il'ič era paragonabile soltanto alla sua imponenza. Egli blandiva tutti: alcuni con una sfumatura di disgusto, altri con una sfumatura di rispetto; si profondeva "en vrai chevalier français" con le dame e rideva continuamente d'un riso grosso, sonoro e uguale, come si conviene a un dignitario» (Padri e figli, cap. XIV).

Caratteristica ironica analoga, data dal punto di vista di un dignitario. Identica motivazione pseudo-oggettiva: «come si conviene a un dignitario».

5) «Il mattino del giorno seguente Neždanov si diresse verso l'appartamento di Sipjagin, e là, nel magnifico studio pieno di mobili di stile severo, del tutto conforme alla dignità di uno statista e di un gentleman liberale...» (Novale [Nov'], cap. IV).

Analoga costruzione pseudo-oggettiva.

6) «Semën Petrovič era impiegato al ministero della Corte, con la qualifica di gentiluomo di camera; il patriottismo gli impediva di entrare nella diplomazia, dove tutto sembrava chiamarlo: l'educazione, l'abitudine al gran mondo, i successi con le donne, e lo stesso sembiante... Mais, quitter la Russie... jamais!» (Novale, cap. V).

La motivazione della rinuncia alla carriera diplomatica è pseudo-oggettiva. Tutta la caratteristica è mantenuta nei toni e dal punto di vista dello stesso Kallomejcev ed è chiusa dal suo discorso diretto, che per i suoi connotati sintattici è una proposizione subordinata a quella d'autore («tutto sembrava chiamarlo... mais quitter la Russie...», ecc.).

7) «Nel governatorato di S. Kallomejcev era venuto a passare un congedo di due mesi per occuparsi un po' della tenuta, cioè per "far paura a qualcuno e mettere alle strette qualcun altro". Già, perché è impossibile farne a meno!» (Novale, cap. V).

La conclusione di questo passo è un esempio caratteristico di affermazione pseudo-oggettiva. Proprio allo scopo di conferirle l'apparenza di un giudizio oggettivo d'autore essa [p. 127] non è messa tra virgolette, come le precedenti parole di Kallomejcev, incluse nel discorso dell'autore, ed è collocata volutamente dopo queste parole.

8) «Però Kallomejcev infilò, senza fretta, il suo monocolo tra il sopracciglio e il naso e fissò lo studentello che aveva osato non condividere i suoi "timori"» (Novale, cap. VII).

Tipica costruzione ibrida. Non soltanto la proposizione subordinata, ma anche il complemento oggetto («lo studentello») della proposizione principale d'autore sono dati nei toni di Kallomejcev. La scelta delle parole («studentello», «aveva osato non condividere») è dettata dagli accenti sdegnati di Kallomejcev, e nello stesso tempo nel contesto del discorso d'autore queste parole sono attraversate dagli accenti ironici dell'autore; perciò la costruzione è biaccentata (ironica trasmissione-scimmiettatura dell'indignazione del protagonista).

Infine, ecco degli esempi di irruzione di momenti espressivi del discorso altrui (puntini di sospensione, domande, esclamazioni) nel sistema sintattico del discorso d'autore.

9) «[Nezdanov] era in uno strano stato d'animo. Negli ultimi due giorni, quante nuove sensazioni, quanti nuovi volti!... Per la prima volta si era incontrato con la fanciulla della quale, con ogni probabilità, si era innamorato; aveva assistito agli inizi di una causa alla quale, con ogni probabilità, aveva consacrato tutte le sue forze... Ebbene? Se ne rallegrava? No. Esitava? Aveva paura? Era turbato? Oh no, certamente. Sentiva, almeno, quella tensione di tutto il suo essere, quello slancio che porta avanti, tra le prime file dei combattenti, quando la lotta è imminente? Neppure. Ma credeva egli, infine, in quella causa? Credeva nel suo amore? - Oh, esteta maledetto! Oh scettico! - mormoravano mutamente le sue labbra. - Perché questa stanchezza, questa ripugnanza persino a parlare, tranne quando egli gridava e s'infuriava? Quale voce interna voleva egli soffocare in sé con questo grido?» (Novale, cap. XVIII).

Qui siamo di fronte, in sostanza, a una forma di stile indiretto libero del protagonista. Per i suoi connotati sintattici questo è un discorso d'autore, ma tutta la sua struttura espressiva è di Nezdanov. E' un discorso interiore, ma trasmesso in modo ordinato dall'autore e costellato da domande provocatorie da parte dell'autore e da riserve ironico-smascheratorie [p. 128] («con ogni probabilità»), conservando però la coloritura espressiva di Nezdanov.

Tale è la forma abituale di trasmissione dei discorsi interiori in

Turgenev (e in generale una delle forme più diffuse di trasmissione dei discorsi interiori nel romanzo). Essa introduce nel flusso disordinato e discontinuo del discorso del protagonista (questo flusso bisognerebbe infatti riprodurlo ricorrendo al discorso diretto) un ordine e un'armonia stilistica. Inoltre, per i suoi principali connotati sintattici (terza persona) e stilistici (lessicologici e altri), questa forma permette di unire in modo organico e armonioso il discorso interiore altrui col contesto d'autore. Nello stesso tempo proprio questa forma permette di conservare la struttura espressiva del discorso interiore dei protagonisti e una certa incompiutezza e instabilità, proprie del discorso interiore, cosa che è assolutamente impossibile nella forma secca e logica del discorso indiretto. Queste peculiarità rendono questa forma la più adatta alla trasmissione dei discorsi interiori dei protagonisti. Questa forma, naturalmente, è ibrida, e la voce d'autore può avere vari gradi di attività e può introdurre nel discorso trasmesso un secondo accento (ironico, sdegnato, ecc.).

La stessa ibridazione, la stessa confusione degli accenti, la stessa cancellazione dei confini tra il discorso d'autore e quello altrui si ottiene anche dalle altre forme di trasmissione dei discorsi dei protagonisti. Con soltanto tre modelli sintattici di trasmissione (discorso diretto, discorso indiretto e discorso indiretto libero), mediante le loro varie combinazioni e, soprattutto, mediante i diversi modi di incorniciamento replicante e di ristrutturazione ad opera del loro contesto d'autore, si perviene al gioco multiforme dei discorsi, al loro reciproco sconfinamento e alla loro reciproca contaminazione.

Gli esempi tratti da Turgenev caratterizzano abbastanza la funzione dei protagonisti come fattore che stratifica la lingua del romanzo e che introduce in esso la pluridiscorsività. Un protagonista di romanzo, come s'è detto, ha sempre la sua zona, la sua sfera di influenza sul circostante contesto d'autore, sfera che va al di là - e molto spesso molto al di là dei limiti della parola diretta riservata al protagonista. Il raggio d'azione della voce del protagonista importante, in ogni caso, deve essere più ampio del suo discorso autentico immediato. Questa zona che circonda i protagonisti principali del [p. 129] romanzo è profondamente originale in senso stilistico: in essa predominano le più svariate forme di costruzioni ibride, ed essa è sempre in vario grado dialogizzata; in essa si svolge un dialogo tra l'autore e i suoi protagonisti, non un dialogo drammatico, articolato in repliche, ma uno specifico dialogo romanzesco, che si attua all'interno di costruzioni esteriormente monologiche. La possibilità di un simile dialogo è uno dei privilegi più importanti della prosa romanzesca, inaccessibile ai generi sia drammatici che puramente poetici.

Le zone dei protagonisti sono l'oggetto più interessante delle analisi stilistiche e linguistiche: in esse si possono incontrare costruzioni che gettano una luce del tutto nuova sui problemi della sintassi e della stilistica.

Ci soffermeremo, infine, anche su una delle forme più fondamentali e essenziali di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività nel romanzo: sui generi intercalari.

Il romanzo permette che tra le sue componenti entrino vari generi sia artistici (novelle, brani lirici, poemi, scene drammatiche, ecc.) sia extrartistici (descrittivi, retorici, scientifici, religiosi, ecc.). In via di principio, qualsiasi genere letterario può essere incluso nella costruzione del romanzo, e di fatto è molto difficile trovare un genere che non sia mai stato incorporato da qualcuno nel

romanzo. I generi introdotti nel romanzo di solito conservano la loro elasticità e autonomia costruttiva e la loro originalità linguistica e stilistica.

Anzi, c'è un gruppo particolare di generi, i quali svolgono nei romanzi una parte costruttiva molto importante, e a volte determinano direttamente la costruzione del tutto romanzesco, creando particolari varietà del genere romanzesco. Tali sono: la confessione, il diario, la descrizione di viaggi, la biografia, la lettera e alcuni altri generi. Tutti questi generi possono non soltanto entrare nel romanzo in qualità di sua essenziale parte costruttiva, ma anche determinare la forma del romanzo tutto intero (il romanzo-confessione, il romanzo-diario, il romanzo epistolare, ecc.). Ognuno di questi generi possiede le sue forme semantico-verbali di assimilazione dei vari aspetti della realtà. Il romanzo usa questi generi appunto come forme elaborate di assimilazione verbale della realtà.

La funzione di questi generi intercalari è così grande che il [p. 130] romanzo può sembrare privo di un suo modo verbale primario di trattare la realtà e bisognoso di una preventiva elaborazione della realtà a opera di altri generi, essendo esso soltanto una unificazione sincretica secondaria di questi generi verbali primari.

Tutti questi generi, che entrano nel romanzo, portano in esso le loro lingue e quindi stratificano la sua unità linguistica, e approfondiscono in modo nuovo la sua pluridiscorsività. Le lingue dei generi extrartistici incorporati nel romanzo assumono spesso un significato tale che l'introduzione del genere corrispondente (ad esempio, di quello epistolare) crea un'epoca non soltanto nella storia del romanzo, ma anche in quella della lingua letteraria.

I generi introdotti nel romanzo possono essere direttamente intenzionali o interamente oggettivati, cioè del tutto privi di intenzioni d'autore - non detti, ma soltanto mostrati, come una cosa, dalla parola, - ma il più delle volte essi rifrangono in vario grado le intenzioni d'autore, e i loro singoli momenti possono trovarsi a varia distanza dall'ultima istanza semantica dell'opera.

Così, i generi poetici in versi introdotti nel romanzo (ad esempio, quelli lirici) possono essere, in senso poetico, direttamente intenzionali e quindi pienamente significanti. Tali, ad esempio, sono le poesie introdotte da Goethe nel Wilhelm Meister. Così introducevano nella prosa i loro versi i romantici, i quali, com'è noto, consideravano la presenza dei versi nel romanzo (in qualità di espressioni direttamente intenzionali dell'autore) il connotato costitutivo di questo genere letterario. In altri casi le poesie introdotte rifrangono le intenzioni d'autore; ad esempio, la poesia di Lenskij nell'Evgenij Onegin «Dove, dove siete fuggite...» E se le poesie del Wilhelm Meister possono essere direttamente riportate alla lirica di Goethe (il che viene anche fatto), «Dove, dove siete fuggite...» non può affatto essere riportato alla lirica di Puškin, oppure soltanto nella particolare sezione delle «stilizzazioni parodiche» (dove si possono mettere anche i versi di Grinëv della Figlia del capitano [Kapitanskaja dočka]). Infine, i versi introdotti nel romanzo possono essere anche quasi del tutto oggettivati; ad esempio, le poesie del capitano Lebjadkin nei Demoni (Besy) di Dostoevskij.

[p. 131] Analogamente stanno le cose con l'introduzione nel romanzo di sentenze e di aforismi di ogni genere: anch'essi possono oscillare da forme oggettivate (la «parola mostrata») a forme direttamente intenzionali, cioè tali che si presentano come massime filosofiche pienamente significanti dello stesso autore (parola incondizionata, detta senza riserve né distanze). Così, nei romanzi di Jean Paul, tanto ricchi di aforismi, troviamo tutta una lunga scala di gradazioni tra questi aforismi: da quelli puramente oggettivati a

quelli direttamente intenzionali con svariati gradi di rifrazione delle intenzioni d'autore.

Nell'Evgenij Onegin gli aforismi e le sentenze sono dati o sul piano parodico o su quello ironico, cioè le intenzioni d'autore in queste massime sono rifratte in grado maggiore o minore. Ad esempio, la sentenza:

Chi ha vissuto e pensato non può
in cuor suo non disprezzar la gente;
chi è sensibile, lo inquieta
lo spettro dei giorni irrevocabili:
per lui non ci sono più incanti,
e il serpente dei ricordi
e il pentimento lo rimorde.

è data sul piano di una leggera parodia, anche se si sente sempre la vicinanza, quasi la fusione con le intenzioni d'autore. Ma già i versi seguenti:

Tutto ciò spesso conferisce
gran fascino alla conversazione
(dell'autore convenzionale e di Onegin) rafforzano gli accenti
ironico-parodici e gettano un'ombra d'oggettivazione su questa
sentenza. Vediamo che essa è costruita nel raggio d'azione della voce
oneginiana, nell'orizzonte di Onegin, con gli accenti di Onegin.

Ma la rifrazione delle intenzioni d'autore qui - nel raggio delle
risonanze della voce oneginiana, nella zona di Onegin - è diversa
che, ad esempio, nella zona di Lenskij (si veda la parodia quasi
oggettivata dei suoi versi).

Questo esempio può illustrare anche l'influsso, da noi analizzato
sopra, dei discorsi dei protagonisti sul discorso d'autore:
l'aforisma citato è penetrato dalle intenzioni oneginiane (d'un
byronismo alla moda) e quindi l'autore non [p. 132] solidarizza con
esso fino in fondo e mantiene una certa distanza.

Le cose si complicano con l'introduzione di generi essenziali per
il romanzo (confessione, diario, ecc.). Anch'essi portano nel romanzo
le loro lingue, ma queste contano prima di tutto come punti di vista
oggettuali produttivi, privi di convenzionalità letteraria, atti ad
allargare l'orizzonte linguistico-letterario e a conquistare alla
letteratura nuovi mondi da comprendere mediante la parola, punti di
vista già sentiti e in parte conquistati in altre sfere -
extraletterarie - della vita linguistica.

Il gioco umoristico con le lingue, il racconto condotto «non da
parte dell'autore» (del narratore, dell'autore convenzionale, del
personaggio), i discorsi e le zone dei protagonisti, i generi
letterari intercalari o incornicianti, tali sono le forme principali
di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività nel romanzo.
Tutte queste forme permettono di attuare il modo d'uso indiretto,
restrittivo, distanziato delle lingue. Esse indicano tutte la
relativizzazione della coscienza linguistica ed esprimono la
sensazione, propria di questa coscienza, del carattere oggettivato
della lingua, dei suoi confini storici, sociali e persino sostanziali
(cioè della lingua come tale). Questa relativizzazione della
coscienza linguistica non esige affatto anche quella delle intenzioni
semantiche stesse: le intenzioni possono essere incondizionate anche
sul terreno della coscienza linguistica prosastica. Ma proprio perché
alla prosa romanzesca è estranea l'idea di un'unica lingua (come
lingua irrefutabile e priva di restrizioni e riserve), la coscienza
prosastica deve orchestrare le proprie intenzioni semantiche, anche
se incondizionate. In una soltanto delle molte lingue della
pluridiscorsività questa coscienza si trova stretta, e un solo timbro
linguistico non le basta.

Noi abbiamo sfiorato soltanto le forme principali, caratteristiche

delle più importanti varietà del romanzo europeo, ma esse, naturalmente, non esauriscono tutti i possibili modi di introdurre e organizzare la pluridiscorsività nel romanzo. E' possibile, inoltre, la combinazione di tutte queste forme in romanzi concreti e quindi nelle varietà di genere create da questi romanzi. Un simile esemplare classico e purissimo di genere romanzesco è il Don Chisciotte di Cervantes, che con estrema profondità e ampiezza ha realizzato tutte le possibilità [p. 133] artistiche della parola romanzesca pluridiscorsiva e internamente dialogizzata.

La pluridiscorsività introdotta nel romanzo (quali che siano le forme della sua introduzione) è un discorso altrui in lingua altrui che serve all'espressione rifratta delle intenzioni d'autore. La parola di questo discorso è una particolare parola bivoca. Essa serve insieme a due parlanti ed esprime simultaneamente due diverse intenzioni: l'intenzione diretta del personaggio parlante e quella rifratta, d'autore. In questa parola ci sono due voci, due sensi e due espressioni. E si tratta di due voci dialogicamente correlate, come se sapessero l'una dell'altra (come due repliche di un dialogo sanno l'una dell'altra e si costruiscono in questa reciproca conoscenza) e conversassero tra loro. La parola bivoca è sempre internamente dialogizzata. Tale è la parola umoristica, ironica, parodica, tale è la parola rifrangente del narratore e dei discorsi del protagonista, tale è, infine, la parola dei generi letterari intercalari: sono tutte parole bivoche internamente dialogizzate. In esse si trova un dialogo potenziale, non svolto, un dialogo concentrato di due voci, di due concezioni del mondo, di due lingue.

La parola bivoca internamente dialogizzata è possibile, naturalmente, anche in un isolato, puro e unitario sistema linguistico, estraneo al relativismo linguistico della coscienza prosastica, è possibile quindi anche nei generi puramente poetici. Ma qui essa non trova terreno per uno sviluppo che abbia qualche significato e rilevanza. Molto diffusa è la parola bivoca nei generi retorici, ma anche qui essa, rimanendo nell'ambito di un solo sistema linguistico, non è fecondata da un legame profondo con le forze del divenire storico che stratificano la lingua e nel migliore dei casi è soltanto un'eco di questo divenire, eco lontana e ristretta ai limiti di una polemica individuale.

Questa bivocità poetica e retorica, avulsa dal processo della stratificazione linguistica, può essere adeguatamente sviluppata in un dialogo individuale, in una individuale discussione e conversazione di due persone; in questo caso, le repliche di questo dialogo sono immanenti alla lingua unica e unitaria: esse possono essere discordi, contraddittorie, ma non pluridiscorsive né plurilinguistiche. Questa bivocità, [p. 134] che resta nell'ambito di un unico sistema linguistico isolato e unitario, senza un'orchestrazione linguistico-sociale autentica e sostanziale, può essere soltanto una concomitante stilisticamente secondaria del dialogo e delle forme polemiche (28). L'interno sdoppiamento (bivocità) della parola, che soddisfa a un'unica e unitaria lingua e a uno stile monologicamente controllato, non può mai essere essenziale: è un gioco, una tempesta in un bicchiere d'acqua.

Diversa è la bivocità prosastica. Qui, sul terreno della prosa romanzesca, la bivocità attinge la propria energia, la propria ambiguità dialogizzata non dalle plurivocità, dagli equivoci e dalle contraddizioni individuali (anche se si trattasse di destini individuali tragici e profondamente motivati) (29): nel romanzo questa bivocità affonda le proprie radici in una sostanziale plurivocità e plurilinguismo linguistico-sociale. E' vero che anche

nel romanzo la pluridiscorsività è sempre personificata, incarnata in figure individuali di persone con discordanze e contraddizioni individualizzate. Ma qui queste contraddizioni delle volontà e delle intelligenze individuali sono immerse nella pluridiscorsività sociale e sono reinterpretate da essa. Le contraddizioni degli individui qui sono soltanto le creste dell'onda che si alzano dall'oceano della pluridiscorsività sociale, oceano che ribolle e imperiosamente li rende contraddittori e satura le loro parole e coscienze della propria pluridiscorsività fondamentale.

Perciò l'interna dialogicità della bivoca parola artistico-prosastica non può essere esaurita tematicamente (come non può essere tematicamente esaurita neppure l'energia metaforica della lingua), non può essere sviluppata fino in fondo in un diretto dialogo d'intreccio o di problema, che senza residui attualizzi la potenzialità internamente dialogica riposta nella pluridiscorsività linguistica. L'interna dialogicità della parola autenticamente prosastica, dialogicità che cresca organicamente dalla lingua stratificata e pluridiscorsiva, non può essere veramente drammatizzata e compiuta (autenticamente terminata) in senso drammatico: essa non può essere [p. 135] contenuta tutta nei limiti di un dialogo diretto, di una conversazione di persone e non può essere divisa interamente in repliche nettamente delimitate (30). Questa bivocità prosastica è prefigurata nella lingua stessa (come l'autentica metafora, come il mito), nella lingua come fenomeno sociale, storicamente divenuto, socialmente stratificato e lacerato nel corso di questo divenire.

La relativizzazione della coscienza linguistica, la sua sostanziale partecipazione alla molteplicità e alla diversità sociale delle lingue in divenire, il vagabondaggio delle intenzioni e dei progetti semantici e espressivi di questa coscienza tra le lingue (ugualmente interpretate e ugualmente oggettivate), l'inevitabilità, per tale coscienza, di un parlare indiretto, restrittivo, rifratto, tutto ciò costituisce le premesse necessarie dell'autentica bivocità artistico-prosastica della parola. Questa bivocità è pretrouvata dal romanziere nella viva pluridiscorsività e nel vivo plurilinguismo che avvolgono e nutrono la sua coscienza, e non è creata nella superficiale polemica retorica individuale con delle persone.

Se il romanziere perde il terreno linguistico dello stile prosastico, non sa mettersi all'altezza della coscienza linguistica relativizzata, galileiana ed è sordo all'organica bivocità e all'interna dialogicità della viva parola in divenire, allora egli non comprenderà e non attuerà mai le effettive possibilità e gli effettivi compiti del genere romanzesco. Egli può, naturalmente, creare un'opera che compositivamente e tematicamente sarà molto simile al romanzo e sarà «fatta» come un romanzo, ma non creerà un romanzo. Egli sarà sempre tradito dallo stile. Vedremo l'unità ingenuamente o ottusamente presuntuosa di una liscia e pura lingua univoca (oppure dotata di una bivocità inventata, elementarmente artificiale). Vedremo che un tale autore ha potuto sbarazzarsi facilmente della pluridiscorsività: semplicemente, egli non sente l'essenziale pluridiscorsività della lingua reale; le armoniche sociali, che creano i timbri delle parole, sono da lui scambiate per rumori importuni da eliminare. Avulso dalla autentica pluridiscorsività della lingua, il romanzo degenera, nella maggior parte dei casi, in dramma per la lettura con didascalie [p. 136] particolareggiate e «artisticamente elaborate» (s'intende, in un cattivo dramma). La lingua d'autore in questo romanzo avulso dalla pluridiscorsività della lingua finisce inevitabilmente nella situazione difficile e assurda della lingua della didascalia di un'opera drammatica (31).

La bivoca parola prosastica è bisensa. Ma anche la parola poetica in senso stretto è bisensa e polisensa. In ciò sta la sua differenza principale dalla parola-concetto, dalla parola-termine. La parola poetica è un tropo che esige che in esso si sentano nettamente due sensi.

Ma comunque si intenda il reciproco rapporto dei sensi nel simbolo poetico (tropo), questo rapporto, in ogni caso, non è di tipo dialogico, e mai e in nessuna condizione ci si può immaginare un tropo (ad esempio, una metafora) sviluppato in due repliche di dialogo, cioè entrambi i sensi divisi tra due voci diverse. E' per questo che la bisemia (o polisemia) del simbolo non comporterà mai la sua biaccentualità. Al contrario, la bisemia poetica soddisfa a una sola voce e a un solo sistema accentuale. Si può interpretare il rapporto reciproco dei sensi nel simbolo logicamente (come rapporto del particolare o dell'individuale col generale: ad esempio, un nome proprio divenuto simbolo; come rapporto del concreto con l'astratto, ecc.); si può intenderlo filosofico-ontologicamente, come particolare rapporto di rappresentazione o come rapporto tra fenomeno ed essenza, ecc.; si può far avanzare in primo piano l'aspetto assiologico-emozionale di questo rapporto: tutti questi tipi di reciproci rapporti tra i sensi non escono e non possono uscire oltre i limiti del rapporto della parola col suo oggetto e coi vari momenti di questo oggetto. Tra la parola e l'oggetto si svolge tutto l'evento, tutto il gioco del simbolo poetico. Il simbolo non può presupporre un rapporto essenziale con la parola altrui, con la voce altrui. La polisemia del simbolo poetico presuppone l'unità e l'identità della voce con se stessa e la sua completa solitudine nella propria parola. Non appena in questo gioco del simbolo irrompe la voce altrui, l'accento altrui, ed è possibile un altro [p. 137] punto di vista, il piano poetico è distrutto e il simbolo è trasferito sul piano prosastico.

Per capire la differenza tra la bisemia e la bivocità prosastica basta percepire e accentare ironicamente (s'intende, in un corrispondente contesto essenziale) qualsiasi simbolo, cioè introdurre in esso la propria voce, rifrangere in esso la propria nuova intenzione (32). Così il simbolo poetico, pur restando, naturalmente, simbolo, nello stesso tempo si trasferisce sul piano prosastico e diventa parola bivoca: tra la parola e l'oggetto s'introduce la parola altrui, l'accento altrui, e sul simbolo cade un'ombra d'oggettivazione (ovviamente, la struttura bivoca ottenuta sarà primitiva e semplice).

Un esempio di questa semplicissima prosaizzazione del simbolo poetico nell'Evgenij Onegin è la strofa su Lenskij:

Egli cantava l'amore, all'amore ubbidiente,
e il suo canto era limpido
come i pensieri di un'ingenua fanciulla,
come il sonno d'un pargolo, come la luna... (33).

I simboli poetici di questa strofa sono orientati subito su due piani: sul piano della canzone stessa di Lenskij (nell'orizzonte semantico e espressivo della sua «anima di Gottinga») e sul piano del discorso di Puškin, per il quale l'«anima di Gottinga» con la sua lingua e la sua poetica è un fenomeno nuovo, ma già divenuto tipico, della pluridiscorsività letteraria dell'epoca: un nuovo tono, una nuova voce nella pluridiscorsività della lingua letteraria, delle concezioni letterarie e della vita governata da queste concezioni. Altre voci di questa pluridiscorsività vitale e letteraria: la lingua byroniana e chateaubrianesca di Onegin, la lingua e il mondo richardsoniani dell'agreste Tat'jana, la lingua provinciale e familiare della tenuta dei Larin, la lingua e il mondo della Tat'jana pietroburghese e altre lingue, tra cui anche le varie lingue

indirette dell'autore che mutano nel corso dell'opera. Tutta [p. 138] questa pluridiscorsività (l'Evgenij Onegin è un'enciclopedia degli stili e delle lingue dell'epoca) orchestra le intenzioni dell'autore e crea lo stile autenticamente romanzesco di quest'opera.

Così, le immagini della strofa citata, che sono bisensi (metaforici) simboli poetici nell'orizzonte intenzionale di Lenskij, diventano bivoci simboli prosastici nel sistema di discorso di Puškin. Naturalmente, sono autentici simboli artistico-prosastici, che sorgono dalla pluridiscorsività della diveniente lingua letteraria dell'epoca, e non una superficiale parodia o ironia retorica.

Tale è la differenza della bivocità artistico-prosastica rispetto alla bi- e polisemia univoca del simbolo puramente poetico. La bisemia della parola bivoca è internamente dialogizzata, gravida di dialogo e, effettivamente, può generare dialoghi di voci realmente distinte (ma dialoghi non drammatici, bensì prosastici senza esito finale). Però la bivocità poetica non si esaurisce mai in questi dialoghi e non può essere derivata interamente dalla parola né mediante lo smembramento e la distribuzione logico-razionale tra i membri di un periodo monologicamente unitario (come nella retorica), né mediante la rottura drammatica tra le repliche di un dialogo conducibile a compimento. Generando dialoghi romanzeschi prosastici, l'autentica bivocità non si esaurisce in essi e resta nella parola, nella lingua, come fonte inesauribile di dialogicità, poiché l'interna dialogicità della parola è l'indispensabile corollario della stratificazione della lingua, la conseguenza del suo essere sovrappopolata da intenzioni pluridiscorsive. Questa stratificazione e i connessi sovrappopolamento e sovraccarico intenzionali di tutte le parole e forme sono il corollario inevitabile del divenire storico, socialmente contraddittorio, della lingua.

Se il problema centrale della teoria della poesia è il problema del simbolo poetico, il problema centrale della teoria della prosa artistica è il problema della parola bivoca, internamente dialogizzata in tutti i suoi multiformi tipi e varietà.

Per il prosatore-romanziero, l'oggetto è avvolto dalla parola altrui, è detto, contestato, variamente interpretato, variamente valutato: è inseparabile da una sua assunzione nella coscienza sociale pluridiscorsiva. Di questo «mondo già [p. 139] detto» il romanziero parla con una lingua pluridiscorsiva internamente dialogizzata. La lingua e l'oggetto, in tal modo, si svelano al romanziero nel loro aspetto storico, nel loro pluridiscorsivo divenire sociale. Per lui non c'è mondo fuori della sua assunzione nella coscienza sociale pluridiscorsiva, e non c'è lingua fuori delle pluridiscorsive intenzioni che la stratificano. Perciò anche nel romanzo è possibile, come nella poesia, una profonda, ma del tutto particolare unità della lingua (o meglio, delle lingue) con il suo oggetto e il suo mondo. Come l'immagine poetica sembra nata e organicamente cresciuta dalla lingua stessa e in essa preformata, così anche le immagini romanzesche sembrano organicamente fuse con la loro lingua plurivoca, per così dire preformate in essa, nelle viscere della sua propria pluridiscorsività organica. Il fatto che il mondo sia «già detto» e che la lingua sia «ridetta» si intrecciano, nel romanzo, nell'unitario evento del divenire pluridiscorsivo del mondo nella coscienza e nella parola sociale.

Anche la parola poetica in senso stretto deve farsi strada verso il proprio oggetto attraverso la parola altrui che lo avvolge, anch'essa trova già la lingua pluridiscorsiva e deve farsi strada verso la sua creata (e non data e pronta) unità e pura intenzionalità. Ma questo cammino della parola poetica verso il proprio oggetto e verso l'unità della lingua, cammino sul quale anch'essa di continuo s'incontra e si

orienta vicendevolmente con la parola altrui, resta tra le scorie del processo creativo ed è tolto come si tolgono le impalcature, quando la costruzione è finita; e l'opera pronta si eleva come un discorso unitario e oggettualmente concentrato su un mondo «vergine». Questa purezza univoca e franchezza intenzionale, senza restrizioni, della parola poetica pronta si paga al prezzo di una certa convenzionalità della lingua poetica.

Se sul terreno della poesia nasce, come filosofia utopica dei suoi generi, l'idea di una lingua puramente poetica, extrastorica, sottratta all'uso vitale, di una lingua degli dèi, alla prosa artistica è vicina invece l'idea dell'esistenza viva e storicamente concreta delle lingue. La prosa artistica presuppone una voluta sensazione della concretezza e relatività storica e sociale della parola viva, della sua partecipazione al divenire storico e alla lotta sociale, ed essa prende la parola, ancora calda di questa lotta e ostilità, ancora non risolta e lacerata [p. 140] dalle intonazioni e dagli accenti ostili e la sottomette, così com'è, all'unità dinamica del proprio stile.

NOTE:

(23) [L. Sterne, La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo (The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman), Milano 1974, pp. 22-23].

(24) L'intelletto, incarnato nelle forme e nei metodi del pensiero ideologico-verbale, ossia l'orizzonte linguistico del normale intelletto umano, diventa, secondo Jean Paul, infinitamente piccolo e ridicolo alla luce dell'idea di ragione. L'umorismo è un gioco con l'intelletto e le sue forme.

(25) E' ovvio che Rabelais né cronologicamente né sostanzialmente può essere messo tra i rappresentanti del romanzo umoristico nel senso preciso del termine.

(26) Eppure la serietà sentimentale non è superata totalmente (in particolare in Jean Paul).

(27) [I racconti di Belkin (Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina) di Aleksandr Puškin sono attribuiti dall'autore, come dice il titolo, a un certo Ivan Petrovič Belkin].

(28) Nel neoclassicismo essa diventa essenziale soltanto nei generi bassi, soprattutto nella satira.

(29) Nell'ambito di un mondo poetico e di una lingua unitaria tutto ciò che in queste divergenze e contraddizioni è essenziale, può e deve svolgersi in un diretto e puro dialogo drammatico.

(30) Le quali, in generale, sono tanto più acute, drammatiche e compiute, quanto più è mantenuta unitaria la lingua.

(31) Spielhagen nei suoi noti lavori sulla teoria e sulla tecnica del romanzo si orienta verso questo romanzo non-romanzesco e ignora proprio le possibilità specifiche del genere romanzesco. Come teorico, Spielhagen era sordo alla pluridiscorsività linguistica e al suo specifico prodotto: la parola bivoce.

(32) Aleksej Aleksandrovič Karenin aveva l'abitudine di staccare se stesso da certe parole e dalle cariche espressive ad esse legate. Egli faceva costruzioni bivoche senza alcun contesto, esclusivamente sul piano intonazionale: «Sì, come vedi, un marito affettuoso, affettuoso come al secondo anno di matrimonio, ardeva dal desiderio di vederti, - disse egli con la sua voce strascicata e sottile e col tono che egli usava quasi sempre con lei, un tono di scherno per chi parlasse veramente così» (Anna Karenina, parte I, cap. 30).

(33) L'analisi di questo esempio è da noi data nel saggio Dalla preistoria della parola romanzesca (vedi pp. 407-44).

nel romanzo

Abbiamo visto che la pluridiscorsività sociale, ossia la presa di coscienza pluridiscorsiva del mondo e della società che orchestra il tema romanzesco, entra nel romanzo o come stilizzazioni delle lingue dei generi letterari, delle professioni o di altre lingue sociali, stilizzazioni impersonali, ma gravide di immagini di parlanti, o come immagini incarnate dell'autore convenzionale, del narratore e, infine, dei protagonisti.

Il romanziere non conosce una lingua unica, unitaria, ingenuamente (o convenzionalmente) indiscutibile e perentoria. Egli la riceve già stratificata e pluridiscorsiva. Perciò, anche là dove la pluridiscorsività resta fuori del romanzo, dove il romanziere opera con la sua lingua unitaria e totalmente affermata (senza distanza, senza rifrazione, senza riserve), egli sa che essa non è universale e indiscutibile, sa che essa risuona tra la pluridiscorsività, sa che essa va salvaguardata, purificata, difesa, motivata. Perciò anche la lingua unitaria e diretta del romanzo è polemica e apologetica, cioè dialogicamente correlata alla pluridiscorsività. Ciò determina l'orientamento particolare - contestabile, contestato e contestante - della parola nel romanzo, parola che non può dimenticare o ignorare né ingenuamente né convenzionalmente la circostante pluridiscorsività.

La pluridiscorsività, in tal modo, o entra, per così dire, personalmente nel romanzo e si materializza in esso nelle immagini delle persone parlanti, o, come sfondo dialogizzante, determina la particolare risonanza della parola romanzesca diretta.

Ne deriva una peculiarità di straordinaria importanza del genere romanzesco: l'uomo nel romanzo è un uomo che parla con essenzialità; il romanzo ha bisogno di persone parlanti, che portino una loro originale parola ideologica, una loro lingua.

L'oggetto principale, «specificante» del genere romanzesco, quello che crea la sua originalità stilistica, è l'uomo parlante e la sua parola.

[p. 141] Per intendere correttamente questa affermazione bisogna sottolineare con la massima chiarezza tre momenti:

1) Nel romanzo l'uomo parlante e la sua parola sono oggetto di raffigurazione verbale e artistica. La parola dell'uomo parlante nel romanzo non è semplicemente trasmessa e riprodotta, ma appunto raffigurata artisticamente, anzi, a differenza del dramma, è raffigurata dalla parola (d'autore). Ma l'uomo parlante e la sua parola, in quanto essa è oggetto della parola, sono un oggetto specifico: della parola non si può parlare come di altri oggetti del discorso, cioè di cose, fenomeni, eventi, ecc. muti; la parola esige particolarissimi procedimenti formali di discorso e di raffigurazione verbale.

2) L'uomo parlante nel romanzo è sostanzialmente uomo sociale, storicamente concreto e determinato, e la sua parola è lingua sociale (anche se in germe), e non un «dialetto individuale». Il carattere individuale e i destini individuali e la parola individuale, solo da essi determinata, di per sé sono indifferenti per il romanzo. Le peculiarità della parola del protagonista pretendono sempre a una certa significanza, a una diffusione sociale: si tratta di lingue potenziali. Per questo la parola del protagonista può essere un fattore che stratifica la lingua e porta in essa la pluridiscorsività.

3) L'uomo parlante nel romanzo è sempre in vario grado un ideologo, e la sua parola è sempre un ideologema. Una lingua particolare nel romanzo è sempre un punto di vista particolare sul mondo che pretende a un significato sociale. Proprio come ideologema la parola diventa oggetto di raffigurazione nel romanzo, e perciò il romanzo non corre alcun pericolo di diventare un gioco verbale astratto. Inoltre,

grazie alla raffigurazione dialogizzata di una parola ideologicamente valevole (nella maggior parte dei casi attuale e efficace), il romanzo meno di tutti gli altri generi verbali favorisce l'estetismo e il gioco verbale puramente formalistico. Perciò, quando un esteta si mette a scrivere un romanzo, il suo estetismo si manifesta non nella costruzione formale, ma nel fatto che nel romanzo è raffigurato un uomo parlante, un ideologo dell'estetismo, che rivela la propria fede, messa alla prova nel romanzo. Tale è il Ritratto di Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray) di Wilde; tali sono il primo Thomas Mann, Henri de Régnier, il primo Huysmans, il primo Barrès, il primo Gide. In tal modo, persino l'esteta, che lavora a un romanzo, [p. 142] diventa in questo genere un ideologo che difende e mette alla prova le sue posizioni ideologiche, diventa cioè apologeta e polemista.

L'uomo parlante e la sua parola sono, come abbiamo detto, l'oggetto specificante del romanzo, quello che crea l'originalità di questo genere. Ma nel romanzo, naturalmente, è raffigurato non soltanto l'uomo parlante e l'uomo non è raffigurato soltanto come parlante. L'uomo nel romanzo può agire non meno che nel dramma o nell'epos, ma questa sua azione è sempre ideologicamente illuminata, è sempre associata alla parola (anche soltanto alla parola virtuale), a un motivo ideologico e attua una posizione ideologica definita. L'azione, il comportamento del protagonista nel romanzo sono necessari sia per svelare sia per mettere alla prova la sua posizione ideologica, la sua parola. E' vero, il romanzo del XIX secolo ha creato una importantissima varietà dove il protagonista è soltanto l'uomo parlante, incapace di agire e condannato alla nuda parola: al sogno, alla predicazione e all'ammaestramento inattivo, alla riflessione sterile, ecc. Tale è, ad esempio, anche il romanzo russo di prova dell'intellettuale-ideologo (il più semplice esemplare è Rudin di Turgenev).

Questo protagonista inattivo è soltanto una delle varietà tematiche del protagonista romanzesco. Di solito il protagonista agisce nel romanzo non meno che nell'epos. La sua differenza essenziale rispetto al protagonista epico sta nel fatto che egli non soltanto agisce, ma parla anche, e che la sua azione non ha un significato universale e indiscutibile e non si compie nell'universalmente significante e indiscutibile mondo epico. Perciò tale azione ha sempre bisogno di una riserva ideologica e dietro di essa c'è sempre una posizione ideologica determinata, che non è l'unica possibile e che quindi è discutibile. La posizione ideologica del protagonista epico ha un significato universale per tutto il mondo epico, ed egli non ha una ideologia particolare, accanto alla quale ne siano possibili e ne esistano altre. Il protagonista epico, naturalmente, può pronunciare lunghi discorsi (e il protagonista romanzesco tacere), ma la sua parola non è distinta ideologicamente (è distinta soltanto formalmente: nella composizione e nell'intreccio) e si fonde con la parola d'autore. [p. 143] Ma anche l'autore non distingue la propria ideologia, che si fonde con quella generale, l'unica possibile. Nell'epos c'è un unico e unitario orizzonte. Nel romanzo ci sono molti orizzonti, e il protagonista di solito agisce nel proprio orizzonte particolare. Perciò nell'epos non ci sono persone parlanti come rappresentanti di varie lingue: parlante qui, in sostanza, è soltanto l'autore, e la parola qui l'unica e unitaria parola d'autore.

Nel romanzo può anche essere rappresentato un protagonista che pensa ed agisce (e parla, naturalmente), secondo il progetto dell'autore, in modo impeccabile, proprio così come ognuno deve agire; ma questa impeccabilità romanzesca è lontana dall'ingenua indiscutibilità epica. Anche se la posizione ideologica di questo protagonista non è distinta rispetto all'ideologia d'autore (si fonde

con essa), essa, in ogni caso, è distinta rispetto alla pluridiscorsività circostante: l'impeccabilità del protagonista è apologeticamente e polemicamente contrapposta alla pluridiscorsività. Tali sono gli impeccabili protagonisti del romanzo barocco e i protagonisti del sentimentalismo, Grandison, ad esempio. Le loro azioni sono ideologicamente illuminate e sono distanziate dalla parola apologetica e polemica.

L'azione del protagonista del romanzo è sempre ideologicamente distinta: egli vive e agisce nel suo particolare mondo ideologico (e non in quello epico unitario) e ha una sua propria comprensione del mondo che s'incarna in azioni e in parole.

Ma perché non si può svelare la posizione ideologica del protagonista e il mondo ideologico, che ne sta alla base, nelle azioni stesse del protagonista e in esse soltanto, senza raffigurarne la parola?

Il mondo ideologico altrui non può essere adeguatamente raffigurato, se non gli si permette di risuonare, se non si svela la sua parola. La parola effettivamente adeguata alla raffigurazione dell'originale mondo ideologico, infatti, può essere la sua propria parola, anche se non essa soltanto, ma unita alla parola d'autore. Il romanziere può anche non dare al proprio protagonista la parola diretta e può limitarsi a raffigurarne soltanto l'azione, ma in questa raffigurazione d'autore, se essa è essenziale e adeguata, insieme al discorso d'autore risuona inevitabilmente anche la parola altrui, la parola [p. 144] dello stesso protagonista (si vedano le costruzioni ibride, da noi analizzate nel capitolo precedente).

L'uomo parlante nel romanzo, come abbiamo visto nel precedente capitolo, non deve obbligatoriamente essere incarnato in un protagonista. Il protagonista è soltanto una forma dell'uomo parlante (anche se è la più importante). Le lingue della pluridiscorsività entrano nel romanzo sotto forma di stilizzazioni parodiche impersonali (come negli umoristi inglesi e tedeschi) e di stilizzazioni non parodiche, sotto forma di generi intercalari, sotto forma di autori convenzionali, sotto forma di skaz; infine, persino il discorso incondizionato d'autore, in quanto è polemico e apologetico, cioè si contrappone come lingua particolare alle altre lingue della pluridiscorsività, fino a un certo punto è concentrato in sé, cioè non soltanto raffigura, ma è anche raffigurato.

Tutte queste lingue - anche là dove esse non sono incarnate nel protagonista - sono socialmente e storicamente concretizzate e più o meno oggettivate (non-oggettivata può essere soltanto una lingua unica, che non conosca altre lingue accanto a sé), e perciò dietro di esse tralucono le immagini delle persone parlanti, vestite di concreti panni storici e sociali. Del genere romanzesco è caratteristica non l'immagine dell'uomo in sé, ma l'immagine della lingua. Ma la lingua, per diventare immagine artistica, deve diventare discorso su labbra parlanti, unendosi all'immagine dell'uomo parlante.

Se l'oggetto specifico del genere romanzesco è l'uomo parlante e la sua parola, la quale pretende a significato e diffusione sociale come lingua particolare della pluridiscorsività, il problema centrale della stilistica romanzesca può essere formulato come problema della raffigurazione artistica della lingua, problema dell'immagine della lingua.

Si deve dire che questo problema finora non è stato posto in tutta la sua ampiezza e radicalità. Perciò anche la specificità della stilistica romanzesca è sfuggita agli studiosi. Ma questo problema è stato sentito: lo studio della prosa artistica ha sempre più concentrata l'attenzione su fenomeni specifici come la stilizzazione o la parodia delle lingue e lo skaz. Di tutti questi fenomeni è

caratteristico che in essi la parola non soltanto raffigura, ma è raffigurata a sua volta e che la lingua sociale in essi - di genere letterario, di professione, di corrente letteraria - diventa oggetto di libera e artisticamente [p. 145] indirizzata riproduzione e riorganizzazione, di trasformazione artistica: sono selezionati i momenti tipici di una lingua, caratteristici o persino simbolicamente essenziali. Il distacco dalla realtà empirica della lingua raffigurata può essere molto importante non soltanto nel senso di una selezione e di una esagerazione tendenziosa di momenti presenti in una data lingua, ma anche nel senso di una libera creazione, nello spirito di questa lingua, di momenti che all'empiricità di essa sono del tutto estranei. Proprio questa elevazione di certi momenti della lingua a simboli caratterizza in modo particolare lo skaz (Leskov e soprattutto Remizov). Tutti questi fenomeni (stilizzazione, parodia, skaz), inoltre, come è stato mostrato sopra, sono fenomeni bivoci e bilingui.

Contemporaneamente e parallelamente a questo interesse per i fenomeni della stilizzazione, della parodia e dello skaz si è sviluppato un accentuato interesse per il problema della trasmissione del discorso altrui, per il problema delle forme sintattiche e stilistiche di questa trasmissione. Questo interesse si è sviluppato, in particolare, nella filologia latino-germanica tedesca. I suoi rappresentanti, concentrandosi sostanzialmente sull'aspetto linguistico-stilistico (o persino strettamente grammaticale) della questione, tuttavia - in particolare Leo Spitzer - si sono avvicinati moltissimo al problema della raffigurazione artistica del discorso altrui, che è il problema centrale della prosa romanzesca. Ma il problema dell'immagine della lingua non è stato posto da loro con la dovuta chiarezza, e la stessa impostazione del problema della trasmissione del discorso altrui non ha avuto l'ampiezza e il rigore necessari.

La trasmissione e la discussione dei discorsi altrui, della parola altrui è uno dei temi più diffusi e importanti del discorso umano. Il nostro discorso in tutti i campi della vita e della creazione ideologica è strapieno di parole altrui, trasmesse con vari gradi di esattezza e imparzialità. Quanto più intensa, differenziata e elevata è la vita sociale della collettività parlante, tanto maggior peso tra gli altri oggetti del discorso riceve la parola altrui, l'enunciazione altrui, come oggetto di interessata trasmissione, interpretazione, discussione, valutazione, confutazione, appoggio, ulteriore sviluppo, ecc.

[p. 146] Il tema dell'uomo parlante e della sua parola esige sempre particolari procedimenti formali di discorso. Come già abbiamo detto, la parola come oggetto della parola è un oggetto sui generis, che pone alla nostra lingua compiti particolari.

Perciò, prima di passare ai problemi della raffigurazione artistica del discorso altrui con un orientamento sull'immagine della lingua, è necessario accennare al significato del tema del parlante e della sua parola nelle sfere extrartistiche della vita e dell'ideologia. Se in tutte le forme di trasmissione del discorso altrui fuori del romanzo non c'è un orientamento determinante sull'immagine della lingua, tutte queste forme sono usate nel romanzo e lo fecondano, trasformandosi e sottomettendosi in esso a una nuova unità teleologica (e, inversamente, il romanzo esercita un potente influsso sulla percezione e sulla trasmissione extrartistica della parola altrui).

Il tema dell'uomo parlante ha un peso enorme nella vita quotidiana. Nella nostra esistenza quotidiana a ogni passo sentiamo discorsi sul

parlante e sulla sua parola. Si può dire esplicitamente: nella vita quotidiana più che altro si parla di ciò che dicono gli altri: si riferiscono, si ricordano, si soppesano e si discutono le altrui parole, opinioni, affermazioni, informazioni, ce se ne indigna, le si condivide, le si contesta, le si cita, ecc. Se si presta ascolto ai frammenti di uno spontaneo dialogo per via, tra la folla, in una fila, nel ridotto, ecc., si sente con quanta frequenza si ripetono le espressioni «dice», «dicono», «ha detto»; e nella conversazione rapida di persone tra la folla spesso tutto ciò si fonde in un continuo «lui dice... tu dici... io dico»... E come è grande il peso del «tutti dicono» e «lui ha detto» nell'opinione pubblica, nel pettegolezzo, nelle dicerie, nelle maldicenze, ecc.! E' necessario tener conto anche dell'importanza psicologica quotidiana di ciò che dicono di noi gli altri e del significato che per noi ha il modo in cui si devono intendere e interpretare queste parole degli altri («ermeneutica quotidiana»).

Nelle sfere più alte e organizzate della comunicazione quotidiana l'importanza del nostro tema non diminuisce affatto. Ogni conversazione è piena di trasmissioni e interpretazioni delle parole altrui. Ad ogni passo in essa c'è una «citazione» o un «riferimento» a ciò che ha detto una determinata persona, a un «si dice» o a un «tutti dicono», alle parole del proprio interlocutore, alle proprie parole dette prima, al giornale, [p. 147] alla delibera, al documento, al libro, ecc. La maggior parte delle informazioni e delle opinioni di solito è comunicata non in forma diretta, come si fa con le proprie; ma con riferimento a una indeterminata loro fonte comune: «ho sentito», «si ritiene», «pensano», ecc. Prendiamo un caso tanto diffuso nella nostra vita quotidiana: le conversazioni su una riunione; esse si costruiscono tutte sulla trasmissione, interpretazione e valutazione dei vari interventi orali, risoluzioni, emendamenti proposti, respinti e accolti, ecc. Si tratta dunque sempre di persone parlanti e di loro parole; è un tema che ritorna di continuo e che governa direttamente il discorso come tema centrale o accompagna lo sviluppo di altri temi correnti.

Ulteriori esempi sono superflui. Basta ascoltare e meditare il discorso ovunque risonante per affermare che nel discorso quotidiano di ogni uomo vivente in società in media non meno della metà di tutte le parole da lui pronunciate sono parole altrui (consapevolmente altrui), trasmesse con tutti i vari gradi di esattezza e imparzialità (più esattamente, di parzialità).

Naturalmente, non tutte le parole altrui trasmesse potrebbero, una volta fissate nella scrittura, essere messe tra virgolette. Il grado di isolamento e di purezza della parola altrui, grado che - nel discorso scritto - esige le virgolette (secondo il proposito del parlante stesso, e il modo in cui egli determina questo grado), non è affatto frequente nel discorso quotidiano.

L'organizzazione sintattica del discorso altrui trasmesso non si esaurisce affatto negli schemi grammaticali del discorso diretto e indiretto: i modi di introdurre, organizzare e evidenziare il discorso altrui sono assai multiformi. Ciò va tenuto presente per valutare correttamente la nostra affermazione che di tutte le parole pronunciate nella vita quotidiana non meno della metà sono altrui.

Per il discorso quotidiano l'uomo parlante e la sua parola non sono oggetto di raffigurazione artistica, bensì oggetto di trasmissione praticamente interessata. Perciò qui si può parlare non delle forme di raffigurazione, bensì soltanto dei modi di trasmissione. Questi modi sono molto diversi sia per quel che riguarda l'organizzazione stilistico-verbale del discorso altrui, sia per quel che riguarda i modi di incorniciamento [p. 148] interpretativo, di reinterpretazione e di riaccentuazione, dalla diretta trasmissione parola per parola

fino alla deformazione parodica premeditata e voluta dell'altrui parola e alla sua denigrazione (34).

E' necessario rilevare quanto segue: il discorso altrui incluso in un contesto, per quanto esattamente sia trasmesso, è sempre sottoposto a certi mutamenti semantici. Il contesto che abbraccia la parola altrui crea uno sfondo dialogizzante, il cui influsso può essere grandissimo. Mediante adeguati modi di incorniciamento si possono ottenere trasformazioni notevoli di un'enunciazione altrui esattamente riportata. Il polemista poco scrupoloso e abile sa perfettamente quale sfondo dialogizzante dare alle parole esattamente citate del suo avversario per deformarne il senso. Particolarmente facile è aumentare, mediante l'influsso contestuale, il grado di oggettivazione della parola altrui, provocando le reazioni dialogiche connesse all'oggettivazione; così è molto facile rendere comica l'enunciazione più seria. La parola altrui introdotta nel contesto di un discorso stabilisce col discorso che l'incornicia non un contatto meccanico, bensì una combinazione chimica (sul piano semantico e espressivo); il grado di reciproco influsso dialogizzante può essere enorme. Ecco perché, quando si studiano le varie forme di trasmissione del discorso altrui, non si possono separare i modi di organizzazione del discorso altrui dai modi del suo incorniciamento contestuale (dialogizzante): l'uno è indissolubilmente legato all'altro. Sia l'organizzazione che l'incorniciamento del discorso altrui (il contesto può cominciare molto da lontano a preparare l'introduzione del discorso altrui) esprimono l'atto unitario del rapporto dialogico con tale discorso, rapporto che determina tutto il carattere della sua trasmissione e tutti i mutamenti semantici e accentuali che avvengono in esso durante questa trasmissione.

Nel discorso quotidiano l'uomo parlante e la sua parola, come abbiamo detto, servono da oggetto di trasmissione praticamente interessata e non di raffigurazione. Dall'interesse [p. 149] pratico sono determinate anche tutte le forme quotidiane di trasmissione della parola altrui e i suoi mutamenti connessi con queste forme, dalle sfumature semantiche e accentuali alle deformazioni esteriori e grossolane delle componenti verbali. Ma questo orientamento sulla trasmissione interessata non esclude certi momenti di raffigurazione. Per la valutazione quotidiana e per la decifrazione dell'effettivo senso delle parole altrui, infatti, può essere decisivo sapere chi parla e in quali circostanze concrete. La comprensione e la valutazione nella vita d'ogni giorno non separano la parola dalla personalità del parlante (come è possibile nella sfera ideologica), personalità presa per di più in tutta la sua concretezza. Inoltre, è assai importante conoscere la situazione della conversazione: chi era presente, con quale espressione, con quale mimica, con quali sfumature d'intonazione? Nella trasmissione quotidiana della parola altrui tutto questo ambiente della parola e la personalità del parlante possono essere raffigurati e persino recitati (dalla riproduzione esatta allo scimmiettare parodico e alla caricatura dei gesti e dell'intonazione). Questa raffigurazione tuttavia è sottomessa ai compiti della trasmissione praticamente interessata ed è determinata interamente da essi. Naturalmente, parlare qui di immagine artistica dell'uomo parlante e di immagine artistica della sua parola, tanto meno di immagine della lingua, è fuori luogo. Però nei ben connessi racconti quotidiani sull'uomo parlante si possono già ritrovare i procedimenti artistico-prosastici della raffigurazione bivoca e persino bilingue della parola altrui.

Ciò che si dice sulle persone parlanti e sulla parola altrui nella vita quotidiana non supera i momenti più esteriori della parola e il suo peso, per così dire, situazionale; i più profondi strati semantici e espressivi della parola non entrano in gioco. Tutt'altro

significato acquista il tema del parlante nella vita ideologica della nostra coscienza, nel processo della partecipazione al suo mondo ideologico. L'evoluzione ideologica dell'uomo - sotto questo aspetto - è un processo di assimilazione selettiva delle parole altrui.

L'insegnamento delle discipline verbali conosce due fondamentali modi scolastici di trasmissione assimilativa del discorso altrui (del testo, della regola, del modello): «a memoria» e «con le proprie parole». Quest'ultimo modo pone, in [p. 150] piccole proporzioni, un problema stilistico puramente artistico-prosastico: ridire un testo con le proprie parole è, fino a un certo punto, fare un racconto bivoco sulla parola altrui, poiché le «proprie parole» non devono dissolvere fino in fondo l'originalità di quelle altrui e il racconto fatto con le proprie parole deve avere un carattere misto, riproducendo al punto giusto lo stile e le espressioni del testo trasmesso. Questo secondo modo di trasmissione scolastica della parola altrui «con le proprie parole» include tutta una serie di varietà di trasmissione assimilativa della parola altrui a seconda del carattere del testo assimilato e degli orientamenti pedagogici della sua comprensione e valutazione.

L'assimilazione della parola altrui acquista un significato ancora più profondo e essenziale quando si tratta del divenire ideologico dell'uomo in senso proprio. La parola altrui qui non è più un'informazione, un'indicazione, una regola, un modello, ecc., ma cerca di determinare le basi stesse del nostro atteggiamento ideologico e del nostro comportamento e si presenta qui come parola autoritaria e come parola internamente convincente.

Sia l'autorità della parola sia l'interna sua forza di convinzione, nonostante le profonde differenze tra queste due categorie della parola altrui, possono unirsi in una sola parola, nello stesso tempo autoritaria e internamente convincente. Ma questa unione raramente è data: di solito il processo del divenire ideologico è caratterizzato da una netta divergenza di queste categorie: la parola autoritaria (religiosa, politica, morale, la parola del padre, degli adulti, dei maestri, ecc.) non ha, per la coscienza, un'interna forza di convinzione, mentre la parola internamente convincente non è autoritaria, non è sostenuta da alcuna autorità e spesso è del tutto priva di riconoscimento sociale (da parte dell'opinione pubblica, della scienza ufficiale, della critica) e persino di legalità. La lotta e i reciproci rapporti dialogici di queste categorie della parola ideologica di solito determinano la storia della coscienza ideologica individuale.

La parola autoritaria esige da noi riconoscimento e assimilazione e ci si impone indipendentemente dal grado della sua interna forza di convinzione per noi; essa è già sempre trovata da noi unita all'autoritarità. La parola autoritaria è [p. 151] in una zona di lontananza ed è organicamente legata al passato gerarchico. E', per così dire, la parola dei padri. Essa è già riconosciuta nel passato. Essa è parola già sempre trovata. Non la si deve scegliere tra altre parole ad essa pari. Essa è data (risuona) nella sfera alta, e non nella sfera del contatto familiare. La sua lingua è una lingua particolare (per così dire, ieratica). Essa può diventare oggetto di profanazione. E' affine al Tabù, al Nome che non si può pronunciare invano.

Noi non possiamo qui entrare in un'analisi delle molteplici varietà della parola autoritaria (ad esempio, l'autoritarità del dogma religioso, dell'autorità scientifica riconosciuta, dell'autorità del libro alla moda), e neppure dei gradi della sua autoritarità. Per i nostri fini sono importanti soltanto le peculiarità formali della trasmissione e della raffigurazione della parola autoritaria, comuni a tutte le sue varietà e a tutti i suoi gradi.

Il legame della parola con l'autorità - non importa se da noi riconosciuta oppure no - distingue e isola la parola in modo specifico; la parola esige una distanza nei propri riguardi (distanza che può avere una coloritura in senso sia positivo che negativo, poiché il nostro atteggiamento può essere sia di reverenza sia di ostilità). La parola autoritaria può organizzare intorno a sé masse di altre parole (che la interpretano, la esaltano, ne fanno determinate applicazioni, ecc.), ma essa non si fonde con loro (mediante, ad esempio, gradualità passaggi), poiché resta distinta, compatta e inerte; essa, per così dire, esige non soltanto le virgolette, ma anche un rilievo più monumentale, ad esempio, un carattere tipografico speciale (35). In essa è molto più difficile introdurre mutamenti semantici con l'aiuto di un contesto che la incornici; la sua struttura semantica è immobile e morta, poiché è compiuta e univoca, il suo senso soddisfa alla lettera e si pietrifica.

La parola autoritaria esige da noi di essere riconosciuta in modo incondizionato, e non di essere padroneggiata e assimilata liberamente con la nostra parola. Perciò essa non ammette alcun gioco col contesto che l'incornicia e coi confini di [p. 152] questo contesto, non ammette alcun passaggio graduale e fluttuante né alcuna variazione stilizzante liberamente creativa. Essa entra nella nostra coscienza verbale come una massa compatta e indivisibile, e va confermata interamente o respinta interamente. Essa si è fusa indissolubilmente con l'autorità - col potere politico, con un'istituzione, con una persona - e si regge e cade con essa. Non la si può dividere: non si può cioè approvare questo, accettare quello fino a un certo punto e respingere del tutto quell'altro ancora. Per questo anche la distanza rispetto alla parola autoritaria resta immutata in tutto il suo corso: qui è impossibile il gioco delle distanze: della fusione e della divergenza, dell'avvicinamento e dell'allontanamento.

Tutto ciò determina l'originalità sia dei modi concreti di organizzazione della parola autoritaria nel corso della sua trasmissione, sia dei modi del suo incorniciamento da parte di un contesto. Anche la zona del contesto incorniciante deve essere una zona di lontananza: il contatto familiare gli è impossibile. Colui che percepisce e capisce è un lontano discendente: la discussione è impossibile.

Ciò determina anche la possibile funzione della parola autoritaria nella creazione artistico-prosastica. La parola autoritaria non è raffigurata: essa è soltanto trasmessa. La sua inerzia, la sua compiutezza e sclerosi semantica, la sua sussiegosa separatezza esterna, l'inammissibilità di uno sviluppo liberamente stilizzante nei suoi riguardi, tutto ciò esclude la possibilità di una raffigurazione artistica della parola autoritaria. La sua funzione nel romanzo è insignificante. Essa non può essere sostanzialmente bivoca ed entrare nelle costruzioni ibride. Quando essa si priva interamente della propria autorità, diventa semplicemente oggetto, reliquia, cosa. Essa entra in un contesto artistico come un corpo eterogeneo, intorno a sé non ha gioco, non ha emozioni pluridiscorsive, non è circondata dalla vita dialogica agitata e ricca di risonanze, intorno ad essa il contesto muore e le parole s'inaridiscono. Perciò in un romanzo non è mai riuscita l'immagine della verità e della virtù autoritaria e ufficiale (monarchica, ecclesiastica, burocratica, morale, ecc.). Basta ricordare i disperati tentativi di Gogol' e di Dostoevskij. Perciò, nel romanzo, il testo autoritario resta sempre una citazione morta, che cade [p. 153] fuori del contesto artistico (ad esempio, i testi evangelici alla fine di Resurrezione [Voskresenie] di Tolstoj) (36).

Le parole autoritarie possono incarnare contenuti diversi: l'autoritarità come tale, l'autorevolezza, il tradizionalismo, il riconoscimento universale, l'ufficialità, ecc. Esse possono avere diverse zone (un grado di distanza dalla zona di contatto) e diversi rapporti col presunto ascoltatore-comprendente (uno sfondo appercettivo presupposto dalla parola, un grado di responsività, ecc.).

Nella storia della lingua letteraria si svolge una lotta con l'ufficialità e con l'allontanamento dalla zona di contatto, una lotta con le varie specie e i vari gradi di autoritarità. Così la parola è integrata nella zona di contatto e di conseguenza hanno luogo trasformazioni semantiche e espressive (intonazionali): indebolimento e abbassamento della metaforicità, reificazione, concretizzazione, riduzione al livello del quotidiano, ecc. Tutto ciò è stato studiato sul piano della psicologia, e non dal punto di vista della sua organizzazione verbale in un possibile monologo interiore dell'uomo in divenire, un monologo di tutta una vita. Abbiamo di fronte il complesso problema delle forme di questo monologo (dialogizzato).

Possibilità del tutto diverse sono svelate dalla parola ideologica altrui, per noi convincente e da noi riconosciuta. Ad essa spetta un significato determinante nel divenire ideologico della coscienza individuale: per vivere una vita ideologica autonoma la coscienza si sveglia nel mondo circostante delle parole altrui, dalle quali inizialmente essa non si separa; la distinzione tra la parola propria e quella altrui, tra il pensiero proprio e quello altrui interviene piuttosto tardi. Quando comincia il lavoro del pensiero autonomo verificante e selettivo, prima di tutto ha luogo una separazione della parola internamente convincente dalla parola autoritaria imposta e dalla massa di parole indifferenti che non ci toccano.

A differenza della parola esteriormente autoritaria, la parola internamente convincente nel processo della sua assimilazione positiva si intreccia strettamente con la «propria [p. 154] parola» (37). Nella vita corrente della nostra coscienza la parola internamente convincente è semipropria, semialtrui. La sua produttività creativa sta appunto nel fatto che essa risveglia il pensiero autonomo e la nuova parola autonoma, nel fatto che essa organizza dall'interno le masse delle nostre parole, e non resta in uno stato di separatezza e di immobilità. Essa non tanto è interpretata da noi, quanto è liberamente sviluppata oltre, è applicata a un nuovo materiale e a nuove circostanze e si illumina reciprocamente con nuovi contesti. Anzi, essa entra in una interazione e in una lotta intensa con le altre parole internamente convincenti. Il nostro divenire ideologico è appunto questa lotta intensa che si svolge in noi per il dominio dei vari punti di vista, metodi, tendenze e valutazioni ideologico-verbali. La struttura semantica della parola internamente convincente non è compiuta, ma aperta e in ogni suo nuovo contesto dialogizzante essa è capace di svelare sempre nuove possibilità semantiche.

La parola internamente convincente è la parola del presente, la parola nata nella zona di contatto con l'incompiuto presente, o presentizzata; essa si rivolge al proprio contemporaneo e al postero come a un contemporaneo; per essa è costitutiva una particolare concezione dell'ascoltatore-lettore-comprendente. Ogni parola comporta una determinata concezione dell'ascoltatore e del suo sfondo appercettivo, il grado della sua responsività, implica una determinata distanza. Tutto ciò è molto importante per la comprensione della vita storica della parola. Ignorare questi momenti e queste sfumature significa reificare la parola (spegnere la sua naturale dialogicità).

Tutto ciò determina i modi di organizzazione della parola internamente convincente nell'atto della sua trasmissione e i modi del suo incorniciamento per mezzo di un contesto. Tali modi danno luogo alla massima interazione della parola altrui col contesto, al loro reciproco influsso dialogizzante, allo sviluppo liberamente creativo della parola altrui, alla gradualità dei passaggi, al gioco dei confini, al remoto lavoro preparatorio che il contesto fa per introdurre la parola altrui [p. 155] (il «tema» di questa parola può risuonare nel contesto molto prima della comparsa della parola stessa) e ad altre peculiarità che esprimono la stessa essenza della parola internamente convincente: la sua incompiutezza semantica per noi, la sua capacità di continuare la sua vita creativa nel contesto della nostra coscienza ideologica, l'inesauritezza delle nostre relazioni ideologiche con essa. Noi non siamo ancora venuti a sapere da essa tutto ciò che ci può dire, noi la introduciamo in nuovi contesti, la applichiamo a un nuovo materiale, la poniamo in una nuova situazione per ottenere da essa nuove risposte, nuovi raggi del suo senso e nuove nostre parole (poiché la produttiva parola altrui genera dialogicamente la nostra nuova parola responsiva).

I modi di organizzazione e di incorniciamento della parola internamente convincente possono essere così elastici e dinamici che essa può letteralmente essere onnipresente nel contesto, a tutto aggiungendo i propri toni specifici e di quando in quando staccandosi e materializzandosi interamente, come parola altrui separata e distinta (si vedano le zone dei protagonisti). Queste variazioni sul tema della parola altrui sono molto diffuse in tutti i campi della creazione ideologica, persino in quello specificamente scientifico. Tale è ogni esposizione ingegnosa e creativa delle determinanti concezioni altrui: essa permette sempre libere variazioni stilistiche della parola altrui, espone il pensiero altrui col suo stesso stile, applicandolo a un nuovo materiale e a una nuova impostazione del problema, verifica e riceve risposte nella lingua della parola altrui.

In altri casi, meno evidenti, osserviamo fenomeni analoghi. Si tratta, prima di tutto, di tutti i casi di forte influsso della parola altrui su un dato autore. La messa in luce degli influssi consiste appunto nello svelamento di questa vita seminasosta della parola altrui in un nuovo contesto di questo autore. Quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c'è un'imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente, semialtrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni.

In tutti questi casi si tratta ormai non soltanto delle forme di trasmissione della parola altrui, poiché in queste forme sono sempre presenti anche embrioni della sua raffigurazione artistica. Dato un certo mutamento dell'orientamento, la parola [p. 156] internamente convincente diventa facilmente oggetto di raffigurazione artistica. Anche l'immagine dell'uomo parlante si fonde in modo organico e sostanziale con alcune varietà della parola internamente convincente: di quella etica (l'immagine del giusto), di quella filosofica (l'immagine del saggio), di quella politico-sociale (l'immagine del capo). Sviluppando e provando con una stilizzazione creativa la parola altrui, si cerca di indovinare e di immaginare come si comporterà un uomo autorevole nelle circostanze date e come le illuminerà con la sua parola. In questo tentativo di ipotesi sperimentale l'immagine del parlante e la sua parola diventano oggetto di immaginazione artistico-creativa (38).

Questa oggettivazione, che mette alla prova la parola convincente e l'immagine del parlante, acquista una grande importanza soprattutto là dove ormai comincia una lotta contro di esse, dove mediante questa

oggettivazione si cerca di liberarsi dal loro influsso o persino di smascherarle. Questo processo di lotta con la parola altrui e col suo influsso ha un enorme significato nella storia del divenire ideologico della coscienza individuale. La propria parola e la propria voce, nate da quella altrui o da essa dialogicamente stimulate, prima o poi cominciano a liberarsi dal potere di questa parola altrui. Questo processo si complica per il fatto che le diverse voci altrui ingaggiano una lotta per l'influsso nella coscienza dell'individuo (esse lottano anche nella realtà sociale circostante). Tutto ciò crea il terreno favorevole per l'oggettivazione che mette alla prova la parola altrui. La conversazione con questa smascherata parola internamente convincente continua, ma assume un altro carattere: la parola è interrogata e messa in una nuova situazione per smascherarne i lati deboli, saggiarne i confini, sentirne l'oggettivazione. Perciò questa stilizzazione spesso diventa parodica, ma non grossolanamente parodica, poiché la parola altrui, che un tempo era internamente convincente, resiste e spesso si mette a risuonare senza alcun accento parodico. Su questo terreno nascono le profonde immagini romanzesche bivoche e bilingui, che oggettivano la lotta con la parola altrui internamente convincente che un tempo dominava l'autore (tali, ad esempio, sono Onegin in [p. 157] Puškin e Pečorin in Lermontov). Alla base del «romanzo di prova» spesso c'è un processo soggettivo di lotta con la parola altrui internamente convincente e di liberazione da essa mediante l'oggettivazione. A illustrare le idee qui esposte può servire anche il «romanzo di educazione», ma in esso il processo del divenire ideologico selettivo è svolto come tema del romanzo, mentre nel «romanzo di prova» il processo soggettivo dello stesso autore resta fuori dell'opera.

In questo senso un posto esclusivo e originale è occupato dall'opera di Dostoevskij. L'interazione esacerbata e intensa con la parola altrui è data nei suoi romanzi duplicemente. In primo luogo, nei discorsi dei personaggi è dato un conflitto profondo e incompiuto con la parola altrui sul piano vitale (la «parola dell'altro su di me»), su quello vitalmente etico (il giudizio dell'altro, il riconoscimento e il non-riconoscimento da parte dell'altro) e, infine, sul piano ideologico (della concezione del mondo del protagonista come dialogo incompiuto e incompatibile). Le enunciazioni dei protagonisti di Dostoevskij sono l'arena di una lotta senza esito finale con la parola altrui in tutte le sfere della vita e della creazione ideologica. Quindi queste enunciazioni possono servire da eccellenti modelli per le più svariate forme di trasmissione e di incorniciamento della parola altrui. In secondo luogo, anche le opere (i romanzi) nel loro complesso, come le enunciazioni del loro autore, sono dei dialoghi, altrettanto privi di esito finale e internamente incompatibili, tra i protagonisti (come punti di vista incarnati) e tra l'autore stesso e i protagonisti; la parola del protagonista non è superata completamente e resta libera e aperta (come anche la parola dello stesso autore). Le prove dei protagonisti e le loro parole, concluse nel senso dell'intreccio, nei romanzi di Dostoevskij internamente restano incompiute e irrisolte (39).

Nella sfera del pensiero e della parola etici e giuridici l'enorme significato del tema dell'uomo parlante è evidente. L'uomo parlante e la sua parola qui sono l'oggetto principale [p. 158] del pensiero e del discorso. Tutte le più essenziali categorie del giudizio e della valutazione etica e giuridica si riferiscono appunto all'uomo parlante come tale: la coscienza (la «voce della coscienza», la «parola interiore»), il pentimento (la libera confessione dell'uomo stesso), la verità e la menzogna, la responsabilità, la capacità giuridica, il diritto di parola, ecc. La parola autonoma,

responsabile ed efficace è il connotato essenziale dell'uomo etico, giuridico e politico. Gli appelli a questa parola, il suo provocamento, la sua interpretazione e valutazione, lo stabilimento dei confini e delle forme della sua efficacia (i diritti civili e politici), il confronto delle diverse volontà e parole, ecc.: il peso di tutti questi atti nella sfera etica e giuridica è enorme. Basta indicare il ruolo che nella sfera specificamente giuridica hanno l'organizzazione, l'analisi e l'interpretazione delle testimonianze, delle dichiarazioni, dei contratti, di ogni sorta di documenti e di altre specie di enunciazione altrui, per non parlare, infine, dell'interpretazione della legge.

Tutto ciò deve essere studiato. Si è elaborata una tecnica giuridica (e etica) per trattare la parola altrui, stabilirne l'autenticità e il grado di attendibilità, ecc. (ad esempio, la tecnica del lavoro notarile, ecc.). Ma i problemi legati ai modi compositivi, stilistici, semantici, ecc. di organizzazione non sono stati posti.

Il problema della confessione nell'istruttoria (dei modi in cui la si forza e la si provoca) è stato trattato soltanto sul piano giuridico, etico e psicologico. Il materiale più profondo per l'impostazione di questo problema sul piano della filosofia della lingua (della parola) è fornito da Dostoevskij (il problema del pensiero autentico, del desiderio autentico, del motivo autentico - ad esempio, in Ivan Karamazov - e del loro svelamento verbale; il ruolo dell'altro; il problema dell'inchiesta, ecc.).

L'uomo parlante e la sua parola come oggetto del pensiero e del discorso nella sfera etica e giuridica sono trattati, naturalmente, soltanto in ragione dell'interesse speciale di queste sfere. A questi speciali interessi e orientamenti sono sottomessi anche tutti i modi di trasmissione, di organizzazione e di incorniciamento della parola altrui. Elementi di raffigurazione artistica della parola altrui sono però possibili anche qui, soprattutto nella sfera etica: ad esempio, la raffigurazione [p. 159] della lotta tra la voce della coscienza e le altre voci dell'uomo, l'interna dialogicità del pentimento, ecc. Nei trattati etici e soprattutto nelle confessioni l'elemento romanzesco può essere notevolissimo: ad esempio, in Epitteto, in Marco Aurelio, in Agostino, in Petrarca sono presenti embrioni del «romanzo di prova» e del «romanzo d'educazione».

Ancor più importante è il significato del nostro tema nella sfera del pensiero e della parola religiosa (mitologica, mistica, magica). L'oggetto principale di questa parola è un essere parlante: la divinità, il demone, il profeta. Il pensiero mitologico in generale non conosce cose inanimate e mute. L'intuizione del volere della divinità e del demone (buono o cattivo), l'interpretazione dei segni della collera o della benevolenza, dei presagi e delle indicazioni e, infine, la trasmissione e l'interpretazione delle parole dirette della divinità (rivelazione), dei suoi profeti, dei suoi veggenti e dei suoi santi - in generale, la trasmissione e l'interpretazione della parola ispirata da Dio (a differenza della parola profana) - sono tutti atti importantissimi del pensiero e della parola religiosa. Tutti i sistemi religiosi, persino quelli primitivi, dispongono di un enorme apparato metodologico speciale di trasmissione e interpretazione delle differenti specie della parola divina (ermeneutica).

In modo alquanto diverso stanno le cose nel pensiero scientifico. Qui l'importanza del tema della parola è relativamente scarsa. Le scienze matematiche e naturali non conoscono affatto la parola come oggetto di una tendenza. Nel processo del lavoro scientifico, naturalmente, si ha a che fare con la parola altrui: coi lavori dei predecessori, coi giudizi dei critici, con l'opinione comune, ecc.;

si ha a che fare con svariate forme di trasmissione e interpretazione della parola altrui (la lotta con la parola autoritaria, il superamento degli influssi, la polemica, i rimandi e le citazioni, ecc.), ma tutto ciò resta nel processo del lavoro e non tocca il contenuto oggettuale della scienza, tra le cui componenti l'uomo parlante e la sua parola, naturalmente, non entrano. Tutto l'apparato metodologico delle scienze matematiche e naturali è volto al dominio di un oggetto cosale, muto, che non si svela nella parola e nulla comunica su di sé. La conoscenza qui non è legata al ricevimento e all'interpretazione delle parole o dei segni dello stesso oggetto conosciuto.

[p. 160] Nelle scienze umane, a differenza di quelle naturali e matematiche, sorge il compito specifico di ristabilire, trasmettere e interpretare le parole altrui (ad esempio, il problema delle fonti nella metodologia delle discipline storiche). Nelle discipline filologiche l'uomo parlante e la sua parola sono l'oggetto principale della conoscenza.

La filologia ha specifici fini e modi di trattare il proprio oggetto (l'uomo parlante e la sua parola), che determinano tutte le forme di trasmissione e raffigurazione della parola altrui (ad esempio, la parola come oggetto della storia della lingua). Però nell'ambito delle scienze umane (e nell'ambito della filologia in senso stretto) è possibile un duplice modo di trattare la parola altrui come oggetto di conoscenza.

La parola può essere percepita in modo interamente oggettivato (in sostanza, come una cosa). Tale essa è nella maggior parte delle discipline linguistiche. In questa parola oggettivata anche il senso è reificato: nei suoi riguardi non ci può essere un trattamento dialogico, immanente ad ogni profonda e attuale comprensione. Perciò la comprensione qui è astratta: essa prescinde totalmente dalla viva significanza ideologica della parola: dalla sua verità o falsità, dall'importanza o dalla nullità, dalla bellezza o dalla bruttezza. La conoscenza di questa parola oggettivata e cosale è priva di ogni penetrazione ideologica nel senso conosciuto e con tale parola non si può conversare.

D'altra parte la penetrazione dialogica è obbligatoria nella filologia (senza di essa, infatti, è impossibile qualsiasi comprensione): essa svela nuovi momenti nella parola (semantici, in senso ampio), i quali, svelati in modo dialogico, poi si reificano. Ogni avanzamento della scienza della parola è preceduto da un suo «stadio geniale»: un rapporto acutamente dialogico con la parola, il quale svela in essa nuovi aspetti.

E' necessario appunto un simile trattamento, più concreto, che non prescinde dalla significanza ideologica attuale della parola e che unisce l'oggettività della comprensione alla sua vivacità e al suo approfondimento dialogico. Nel campo della poetica, della storia della letteratura (in generale, della storia delle ideologie), nonché, in notevole misura della filosofia della parola un altro trattamento è impossibile: il positivismo più arido e più piatto in questi campi non può trattare neutramente la parola come una cosa ed è costretto qui a [p. 161] parlare non soltanto della parola, ma anche con la parola per penetrare nel suo senso ideologico, accessibile soltanto alla comprensione dialogica, comprendendo la valutazione e la risposta. Le forme di trasmissione e di interpretazione, che attuano questa comprensione dialogica, possono, se la comprensione è profonda e viva, avvicinarsi notevolmente alla raffigurazione artistico-prosastica bivoca della parola altrui. E' necessario rilevare che anche il romanzo comprende sempre il momento della conoscenza della parola altrui da esso raffigurata.

Infine, qualche parola sul significato del nostro tema nei generi

retorici. L'uomo parlante e la sua parola sono indiscutibilmente uno degli oggetti più importanti del discorso retorico (anche tutti gli altri temi sono inevitabilmente accompagnati qui dal tema riguardante la parola). La parola retorica, ad esempio, nella retorica giudiziaria accusa o difende l'uomo parlante responsabile, riferendosi alle sue parole, le interpreta, polemizza con esse, ricostituisce creativamente la possibile parola dell'imputato o del patrocinato (questa libera creazione di parole non dette, a volte di interi discorsi - «come avrebbe potuto dire» o «come avrebbe detto» l'imputato - è un diffusissimo procedimento della retorica antica), cerca di anticipare le sue possibili obiezioni, riporta e confronta le parole dei testimoni, ecc. Nella retorica politica la parola sostiene, ad esempio, una candidatura, raffigura la personalità del candidato, espone e difende il suo punto di vista, le sue proposte verbali o, in un altro caso, protesta contro una delibera, una legge, un ordine, una dichiarazione, un intervento, cioè contro determinate enunciazioni verbali, verso le quali essa è dialogicamente diretta.

Anche la parola pubblicistica ha a che fare con la parola e con l'uomo come portatore della parola: essa critica un discorso, un articolo, un punto di vista, polemizza, denuncia, deride, ecc. Se essa analizza un atto, ne svela i motivi verbali, il punto di vista che ne sta alla base e lo formula con l'accentuazione adeguata: ironica, sdegnata, ecc. Ciò non significa che la retorica alla parola sacrifica l'azione, l'atto, la realtà extraverbale. Ma essa ha a che fare con l'uomo sociale, ogni essenziale atto del quale è ideologicamente interpretato dalla parola o direttamente incarnato in essa.

Nella retorica il significato della parola altrui come oggetto [p. 162] è così grande che spesso la parola comincia a dissimulare e sostituire la realtà; allora anche la parola si restringe e perde profondità. La retorica spesso si limita a vittorie puramente verbali sulla parola; in questo caso essa degenera in formalistico gioco verbale. Ma, lo ripetiamo, il distacco della parola dalla realtà è micidiale per la parola stessa: essa appassisce, perde la profondità e la mobilità semantica, la capacità di ampliare e rinnovare il proprio senso in nuovi contesti vivi e, in sostanza, muore come parola, poiché la parola significante vive fuori di sé, cioè orientandosi verso l'esterno. Però l'esclusiva concentrazione sulla parola altrui come oggetto di per sé non presuppone ancora affatto questo distacco della parola dalla realtà.

I generi retorici conoscono le più svariate forme di trasmissione del discorso altrui, forme che per di più, nella maggior parte dei casi, sono acutamente dialogizzate. La retorica ricorre ampiamente alle vigorose riaccentuazioni delle parole trasmesse (spesso fino a deformarle completamente) mediante un adeguato incorniciamento da parte del contesto. Per lo studio delle varie forme di trasmissione del discorso altrui, dei vari modi della sua organizzazione e del suo incorniciamento, i generi retorici sono un materiale ricchissimo. Sul terreno della retorica è possibile anche la raffigurazione artistico-prosastica dell'uomo parlante e della sua parola, ma la bivocità retorica di simili immagini raramente è profonda: essa non affonda le sue radici nella dialogicità della lingua in divenire, si costruisce non su una pluridiscorsività sostanziale, bensì su delle discordie, è per lo più astratta e si presta a una delimitazione e divisione logico-formale delle voci che la esaurisce. Si deve quindi parlare di una particolare bivocità retorica, distinta da quella autentica artistico-prosastica, o, altrimenti, della trasmissione bivoca retorica della parola altrui (anche se non priva di momenti artistici), distinta dalla raffigurazione bivoca nel romanzo, dove si ha un orientamento verso l'immagine della lingua.

Tale è il significato del tema dell'uomo parlante e della sua parola in tutti i campi della vita quotidiana e della vita ideologico-verbale. Dopo quanto s'è detto, si può affermare che tra le componenti di ogni enunciazione dell'uomo sociale - dalla breve replica del dialogo alle grandi opere ideologico-verbali (letterarie, scientifiche, ecc.) - è presente in forma [p. 163] aperta o nascosta una notevole quota di comprese parole altrui, trasmesse in vario modo. Sul territorio di quasi ogni enunciazione avviene una intensa interazione e lotta tra la parola propria e quella altrui, un processo di delimitazione o di reciproca illuminazione dialogica. L'enunciazione, in tal modo, è un organismo molto più complesso e dinamico di quanto non sembri, se si tien conto soltanto del suo orientamento oggettuale e della sua diretta espressività univoca.

Il fatto che uno degli oggetti principali del discorso umano sia la parola stessa, finora non è stato preso abbastanza in considerazione né valutato in tutto il suo significato di principio. La filosofia non ha abbracciato in un'ampia visione tutti i fenomeni che vi si riferiscono. Non si è compresa la specificità di questo oggetto del discorso che esige la trasmissione e la riproduzione della stessa parola altrui: della parola altrui si può parlare soltanto con l'aiuto della parola altrui, portandovi, è vero, le proprie intenzioni e illuminandola a modo proprio col contesto. Parlare della parola come di ogni altro oggetto, cioè tematicamente, senza una trasmissione dialogizzata, è possibile soltanto quando questa parola è puramente oggettivata, cosale; così si può parlare, ad esempio, della parola nella grammatica, dove ci interessa appunto il morto involucro cosale della parola.

Tutte le svariatissime forme, elaborate nella vita quotidiana e nelle relazioni ideologiche extrartistiche, di trasmissione dialogizzata della parola altrui sono usate nel romanzo in un duplice modo. In primo luogo, tutte queste forme sono date e sono riprodotte nelle enunciazioni - quotidiane e ideologiche - dei personaggi del romanzo, nonché nei generi intercalari: nei diari, nelle confessioni, negli articoli pubblicistici, ecc. In secondo luogo, tutte le forme della trasmissione dialogizzata del discorso altrui possono essere anche sottomesse direttamente ai compiti della raffigurazione artistica dell'uomo parlante e della sua parola con un orientamento sull'immagine della lingua, sottoponendosi a una precisa riorganizzazione artistica.

Quale è dunque la principale differenza tra le forme extrartistiche di trasmissione della parola altrui e la sua raffigurazione artistica nel romanzo?

Tutte queste forme, persino là dove esse si avvicinano di [p. 164] più alla raffigurazione artistica, come, ad esempio, in alcuni generi retorici bivoci (nelle stilizzazioni parodiche), sono dirette sull'enunciazione di un individuo. Sono trasmissioni praticamente interessate di enunciazioni singole altrui, che nel migliore dei casi arrivano a generalizzare delle enunciazioni in una maniera del discorso altrui in quanto socialmente tipica o caratteristica. Concentrate sulla trasmissione delle enunciazioni (anche se su una trasmissione libera e creativa), queste forme non aspirano a vedere e a fissare al di là delle enunciazioni l'immagine di una lingua sociale che si realizza in esse, senza esaurirsi in esse: l'immagine, e non l'empiricità positiva di quella lingua. Dietro ogni enunciazione in un romanzo autentico si sente l'elemento delle lingue sociali, con la loro interna logica e necessità. L'immagine svela qui non soltanto la realtà, ma anche le possibilità della data lingua, i suoi limiti ideali, per così dire, e il suo senso totale integro, la

sua verità e la sua limitatezza.

Perciò la bivocità nel romanzo, a differenza delle forme retoriche e d'altro tipo, aspira sempre al bilinguismo come al suo limite. Perciò questa bivocità non può essere sviluppata né in contraddizioni logiche, né in contrapposizioni puramente drammatiche. Il che determina la peculiarità dei dialoghi romanzeschi, che tendono al limite della reciproca incomprensione di persone parlanti in lingue diverse.

E' necessario ancora una volta sottolineare che per «lingua sociale» noi intendiamo non l'insieme dei connotati linguistici che determinano la distinzione e la separazione dialettologica della lingua, ma la concreta e viva totalità dei connotati della sua separazione sociale che può realizzarsi anche nell'ambito di una lingua linguisticamente unitaria, essendo determinata dalle trasformazioni semantiche e dalle selezioni lessicologiche. Questo è il concreto orizzonte linguistico-sociale, che si separa all'interno di una lingua astrattamente unitaria. Questo orizzonte linguistico spesso non si presta a una rigorosa definizione linguistica, ma è pregno delle possibilità di un'ulteriore separazione dialettologica: è un dialetto potenziale, un suo embrione non ancora formato. La lingua nella sua vita storica, nel suo divenire pluridiscorsivo è piena di questi dialetti potenziali: essi si incrociano in modi molteplici tra loro, non si sviluppano compiutamente e muoiono, ma a volte fioriscono fino a diventare autentiche [p. 165] lingue. Lo ripetiamo: storicamente reale è la lingua come divenire pluridiscorsivo, brulicante di lingue future e passate, di sussiegosi aristocratici linguistici in via di estinzione, di parvenus linguistici, di innumerevoli pretendenti al rango di lingue, più o meno fortunati, con una maggior o minore ampiezza di portata sociale e con una varia sfera ideologica di applicazione.

L'immagine di questa lingua nel romanzo è l'immagine di un orizzonte sociale, l'immagine di un ideologema sociale fuso con la propria parola, con la propria lingua. Perciò in nessun modo questa immagine può essere formalistica, né può esserlo il gioco artistico con queste lingue. I connotati formali delle lingue, delle maniere e degli stili nel romanzo sono simboli di orizzonti sociali. Le peculiarità linguistiche esteriori spesso sono usate qui come connotati collaterali di una differenziazione linguistico-sociale, a volte persino sotto forma di diretti commenti d'autore ai discorsi dei personaggi. Ad esempio, in Padri e figli Turgenev dà a volte simili indicazioni circa le peculiarità della locuzione o della pronuncia dei suoi personaggi (a proposito, queste indicazioni sono molto caratteristiche dal punto di vista storico-sociale).

Così, la diversa pronuncia della parola principy (principî) nel romanzo è un connotato che differenzia vari mondi storico-culturali e sociali: il mondo della cultura signorile dei proprietari terrieri degli anni venti-trenta, educata dalla letteratura francese e estranea al latino e alla scienza tedesca, e il mondo dell'intelligencija plebea degli anni cinquanta, nella quale il tono era dato dai seminaristi e dai medici, nutriti di latino e di scienza tedesca. La ferma pronuncia latino-tedesca della parola «principy» ha vinto nella lingua russa. Ma anche il lessico usato dalla Kuk'sina, che invece di «uomo» (человек) dice «signore» (господин), si è radicato nei generi bassi e medi della lingua letteraria.

Queste osservazioni esterne e dirette sulle peculiarità delle lingue dei personaggi sono caratteristiche del genere romanzesco, ma, naturalmente, non sono loro a creare l'immagine della lingua nel romanzo. Queste osservazioni sono puramente oggettivate: la parola d'autore qui solo esternamente riguarda la lingua caratterizzata come una cosa, e qui non c'è l'interiore dialogicità caratteristica

dell'immagine della lingua. La vera immagine della lingua ha sempre contorni dialogizzati [p. 166] bivoci e bilingui (ad esempio, le zone dei protagonisti, delle quali abbiamo parlato nel capitolo precedente).

La funzione del contesto incorniciante il discorso raffigurato ha, nella creazione dell'immagine della lingua, un'importanza primaria. Il contesto incorniciante, come lo scalpello di uno scultore, leviga i confini del discorso altrui e nella grezza empiria della vita discorsiva taglia un'immagine della lingua: esso fonde e unisce l'aspirazione interiore della lingua raffigurata e le sue determinazioni oggettivate esterne. La parola d'autore, che raffigura e incornicia il discorso altrui, crea a tale discorso una prospettiva, distribuisce luci e ombre, crea una situazione e tutte le condizioni per farlo risuonare e, infine, penetra in esso dall'interno, vi porta i propri accenti e le proprie espressioni e gli crea lo sfondo dialogizzante.

Grazie a questa capacità della lingua, che ne raffigura un'altra, di risuonare simultaneamente fuori e dentro di essa, di parlare di essa e nello stesso tempo di parlare in essa e con essa, e, d'altro lato, grazie alla capacità della lingua raffigurata di servire simultaneamente da oggetto di raffigurazione e di parlare essa stessa, grazie a ciò si possono creare le specifiche immagini romanzesche delle lingue. Perciò per il contesto incorniciante d'autore la lingua raffigurata in nessun caso può essere una cosa, un oggetto afono e irresponsivo di discorso, oggetto che resta al di fuori del discorso come qualsiasi altro oggetto di discorso.

Tutti i procedimenti di creazione dell'immagine della lingua nel romanzo possono essere ridotti a tre categorie principali: 1) l'ibridazione, 2) l'interrelazione dialogizzata delle lingue e 3) i dialoghi puri.

Queste tre categorie di procedimenti possono essere smembrate solo teoricamente, poiché si presentano indissolubilmente fuse nell'unitario tessuto artistico dell'immagine.

Che cos'è l'ibridazione? E' la mescolanza di due lingue sociali all'interno di una sola enunciazione, l'incontro di due diverse coscienze linguistiche, separate da un'epoca o da una differenziazione sociale (o da entrambe), incontro che avviene nell'arena di questa enunciazione.

Questa mescolanza di due lingue all'interno di una sola enunciazione nel romanzo è un procedimento volutamente artistico (o meglio, un sistema di procedimenti). Ma l'ibridazione [p. 167] inconscia e involontaria è uno dei modi più importanti della vita storica e del divenire delle lingue. Si può dire esplicitamente che la lingua e le lingue mutano storicamente per lo più mediante l'ibridazione, mediante la mescolanza di varie «lingue» coesistenti nell'ambito di un solo dialetto, di una sola lingua nazionale, di un solo ramo, di un solo gruppo di vari rami e di vari gruppi, nel passato sia storico sia paleontologico delle lingue; e va precisato che da cratere per la mescolanza serve sempre l'enunciazione (40).

L'immagine artistica della lingua per la sua stessa essenza deve essere un ibrido linguistico (voluto): qui sono obbligatoriamente presenti due coscienze linguistiche: quella raffigurata e quella raffigurante, che appartiene a un altro sistema linguistico. Infatti, se non c'è questa seconda coscienza raffigurante, se non c'è la seconda volontà linguistica di raffigurazione, di fronte a noi non c'è un'immagine della lingua, ma semplicemente un esemplare della lingua altrui, autentico o contraffatto che sia.

L'immagine della lingua, come ibrido voluto, è prima di tutto un

ibrido consapevole (a differenza dell'ibrido linguistico storico, organico e oscuro); è appunto la presa di coscienza di una lingua da parte di un'altra, la sua illuminazione da parte di un'altra coscienza linguistica. L'immagine della lingua può essere costruita soltanto dal punto di vista di un'altra lingua assunta come norma.

Nell'ibrido voluto e consapevole si mescolano non due coscienze linguistiche impersonali (i correlati di due lingue), ma due coscienze linguistiche individualizzate (i correlati di due enunciazioni, e non soltanto di due lingue) e di due volontà linguistiche individuali: la coscienza e la volontà raffigurante individuale d'autore e la coscienza e la volontà linguistica individualizzata del personaggio raffigurato. In questa lingua raffigurata, infatti, si costruiscono le concrete enunciazioni singole e quindi la coscienza linguistica raffigurata deve obbligatoriamente essere incarnata in certi «autori» (41), che parlano nella data lingua, costruiscono in essa enunciazioni [p. 168] e quindi immettono nelle potenzialità della lingua la propria volontà linguistica attualizzante. In tal modo, nell'ibrido artistico voluto e consapevole partecipano due coscienze, due volontà, due voci e quindi due accenti.

Ma, pur rilevando il momento individuale dell'ibrido voluto, è necessario sottolineare ancora una volta decisamente che nell'ibrido artistico romanzesco, costruente l'immagine della lingua, il momento individuale, necessario per attualizzare la lingua e per sottometerla alla totalità artistica del romanzo (le sorti delle lingue qui s'intrecciano con le sorti individuali dei parlanti), è indissolubilmente legato a quello linguistico-sociale, cioè l'ibrido romanzesco non è soltanto bivoco e biaccentuale (come nella retorica), ma è anche bilingue, poiché in esso ci sono non soltanto (e persino non tanto) due coscienze individuali, due voci, due accenti, ma due coscienze linguistico-sociali, due epoche che qui, è vero, non si sono mescolate inconsciamente (come nell'ibrido organico), ma si sono incontrate e lottano coscientemente sul territorio dell'enunciazione.

Nell'ibrido romanzesco voluto non soltanto e non tanto si mescolano le forme linguistiche, i connotati di due lingue e stili, ma prima di tutto si scontrano i punti di vista sul mondo riposti in queste forme. Perciò l'ibrido artistico voluto è un ibrido semantico, ma non astrattamente semantico, non logico (come nella retorica), bensì semantico-sociale concreto.

Naturalmente, anche nell'ibrido storico organico sono mescolate non soltanto due lingue, ma anche due concezioni linguistico-sociali del mondo (organiche anch'esse); ma qui si ha una mescolanza sorda e oscura, e non una confrontazione e contrapposizione cosciente. E' necessario, però, rilevare che proprio questa mescolanza sorda e oscura delle concezioni linguistiche del mondo negli ibridi organici è profondamente produttiva in senso storico: essa è foriera di nuove concezioni del mondo, di nuove «forme interne» di una presa di coscienza verbale del mondo.

L'ibrido semantico voluto è per forza internamente dialogico (a differenza dell'ibrido organico). I due punti di vista qui non sono mescolati, ma dialogicamente confrontati. Questa interna dialogicità dell'ibrido romanzesco, come dialogo di punti di vista linguistico-sociali, non può essere, naturalmente, [p. 169] sviluppata in un dialogo semantico-individuale compiuto e distinto: le è intrinseco un certo carattere organicamente elementare e senza esito finale.

Infine, l'ibrido voluto bivoco e internamente dialogizzato ha una struttura sintattica del tutto specifica: in esso, all'interno di una sola enunciazione, sono fuse due enunciazioni potenziali, quasi

fossero due repliche di un possibile dialogo. E' vero che queste repliche potenziali non possono mai attualizzarsi totalmente e trovare espressione in enunciazioni compiute, ma le loro forme non del tutto sviluppate si avvertono chiaramente nella costruzione sintattica dell'ibrido bivoco. Si tratta qui, naturalmente, non della mescolanza di forme sintattiche eterogenee, intrinseche ai vari sistemi linguistici (come può aver luogo negli ibridi organici), ma appunto della fusione di due enunciazioni in una sola. Questa fusione è possibile anche negli ibridi retorici monolingui (qui essa è anzi sintatticamente più netta). Dell'ibrido romanzesco, invece, è caratteristica la fusione di due enunciazioni socialmente diverse in una sola enunciazione. La costruzione sintattica degli ibridi voluti è spezzata da due volontà linguistiche individualizzate.

Riassumendo la caratteristica dell'ibrido romanzesco, possiamo dire: a differenza dell'oscura mescolanza delle lingue nelle vive enunciazioni nella lingua storicamente in divenire (in sostanza, ogni viva enunciazione in una lingua viva è in vario grado ibrida), l'ibrido romanzesco è un sistema artisticamente organizzato di unione delle lingue, un sistema che ha come fine quello di illuminare una lingua con l'aiuto di un'altra e di modellare la viva immagine di un'altra lingua.

L'ibridazione voluta artisticamente indirizzata è uno dei più essenziali procedimenti di costruzione dell'immagine della lingua. E' necessario rilevare che nell'ibridazione anche la lingua illuminante (di solito il sistema della lingua letteraria contemporanea) si oggettiva fino a un certo punto per diventare immagine. Quanto più ampio e profondo è il modo in cui si applica nel romanzo il procedimento dell'ibridazione, e non con una sola ma con più lingue, tanto più oggettivata diventa anche la lingua raffigurante e illuminante, che si trasforma, alla fine, in una delle immagini delle lingue del romanzo. Gli esempi classici sono: il Don Chisciotte, il romanzo umoristico inglese (Fielding, Smollett, Sterne) e il romanzo [p. 170] romantico-umoristico tedesco (Hippel e Jean Paul). In questi casi, di solito si oggettiva anche il processo di scrittura del romanzo e l'immagine del romanziere (in parte già nel Don Chisciotte, poi in Sterne, in Hippel, in Jean Paul).

Dall'ibridazione in senso proprio si differenzia la reciproca illuminazione internamente dialogizzata dei sistemi linguistici nel loro complesso. Qui non c'è più una diretta mescolanza di due lingue all'interno di una sola enunciazione: qui è attualizzata nell'enunciazione una sola lingua, ma essa è data alla luce di un'altra lingua. Questa seconda lingua non si attualizza e resta fuori dell'enunciazione.

La forma più caratteristica e chiara di questa reciproca illuminazione internamente dialogizzata delle lingue è la stilizzazione.

Ogni autentica stilizzazione, come già s'è detto, è la raffigurazione artistica di uno stile linguistico altrui, l'immagine artistica di una lingua altrui. In essa sono obbligatoriamente presenti due coscienze linguistiche individualizzate: quella raffigurante (cioè la coscienza linguistica dello stilizzatore) e quella raffigurata, stilizzata. La stilizzazione si differenzia dallo stile diretto proprio per questa presenza della coscienza linguistica (dello stilizzatore contemporaneo e del suo auditorio), alla luce della quale è ricreato lo stile stilizzato e sullo sfondo della quale esso acquista nuovo senso e significato.

Questa seconda coscienza linguistica dello stilizzatore e dei suoi contemporanei lavora sul materiale della lingua stilizzata; immediatamente dell'oggetto lo stilizzatore parla soltanto in questa lingua stilizzata a lui estranea. Ma questa stessa lingua stilizzata è

mostrata alla luce della coscienza stilistica contemporanea dello stilizzatore. La lingua contemporanea dà una determinata illuminazione alla lingua stilizzata: evidenzia certi momenti, ne lascia in ombra altri, crea una particolare accentuazione dei suoi momenti come momenti della lingua, crea determinate risonanze tra la lingua stilizzata e la coscienza linguistica contemporanea, insomma crea una libera immagine della lingua altrui, immagine che esprime non soltanto la volontà linguistica e artistica stilizzata, ma anche quella stilizzante.

Tale è la stilizzazione. Un altro tipo, ad essa più vicino, di reciproca illuminazione è la variazione. Nella stilizzazione la coscienza linguistica dello stilizzatore lavora esclusivamente [p. 171] sul materiale della lingua stilizzata: essa la illumina e vi introduce i propri interessi eterolinguistici, ma non il proprio materiale eterolinguistico contemporaneo. La stilizzazione come tale deve essere coerente fino in fondo. Se il materiale linguistico contemporaneo (la parola, la forma, la costruzione, ecc.) penetra nella stilizzazione, questa è in difetto e in errore: c'è un anacronismo, un modernismo.

Ma questa incoerenza può essere voluta e organizzata: la coscienza linguistica stilizzante può non soltanto illuminare la lingua stilizzata, ma avere anche la parola e immettere il proprio materiale tematico e linguistico nella lingua stilizzata stessa. In questo caso, siamo di fronte non più a una stilizzazione, ma a una variazione (che spesso passa nell'ibridazione).

La variazione introduce liberamente il materiale eterolinguistico nei temi contemporanei, unisce il mondo stilizzato al mondo della coscienza contemporanea e prova la lingua, mettendola in situazioni nuove e impossibili per essa.

Il significato sia della stilizzazione diretta sia della variazione è molto grande nella storia del romanzo e cede soltanto a quello della parodia. Le stilizzazioni hanno insegnato alla prosa la raffigurazione artistica delle lingue, delle lingue, è vero, che si sono costituite e stilisticamente formate (oppure direttamente degli stili), e non delle lingue grezze e spesso ancora potenziali della viva pluridiscorsività (lingue in divenire e prive ancora di stile). L'immagine della lingua, creata dalla stilizzazione, è l'immagine più tranquilla e artisticamente compiuta, quella che ammette il massimo di estetismo possibile per la prosa romanzesca. E' per questo che i grandi maestri della stilizzazione, come Mérimée, France, Henri de Régnier, ecc., sono stati i rappresentanti dell'estetismo nel romanzo (accessibile a questo genere letterario soltanto entro stretti limiti).

Il significato della stilizzazione nelle epoche di formazione delle principali tendenze e delle linee stilistiche del genere romanzesco è un tema particolare che toccheremo nell'ultimo capitolo storico del presente lavoro.

In un altro tipo della reciproca illuminazione internamente dialogica delle lingue le intenzioni della parola raffigurante non concordano con le intenzioni della parola raffigurata, le contrastano, e raffigurano il vero mondo oggettuale non con [p. 172] l'aiuto della lingua raffigurata, come punto di vista produttivo, ma mediante la sua distruzione smascheratrice. Tale è la stilizzazione parodica.

Però questa stilizzazione parodica può creare l'immagine della lingua e del mondo ad essa corrispondente soltanto alla condizione che essa non sia nuda e superficiale distruzione della lingua altrui, come nella parodia retorica. Per essere sostanziale e produttiva, la parodia deve essere appunto stilizzazione parodica, cioè deve ricreare la lingua parodiata come un tutto sostanziale, dotato di una

sua interna logica e capace di svelare un mondo particolare, indissolubilmente legato alla lingua parodiata.

Tra la stilizzazione e la parodia si dispongono, come tra due estremi, le forme più diverse di reciproca illuminazione delle lingue e degli ibridi diretti, forme determinate dalle più svariate interrelazioni delle lingue, delle volontà linguistiche e discorsive incontratesi all'interno di una sola enunciazione. La lotta, che avviene all'interno della parola, il grado di resistenza opposta dalla parola parodiata a quella parodiante, il grado di organizzazione delle lingue sociali raffigurate e i gradi della loro individualizzazione nella raffigurazione e, infine, la pluridiscorsività circostante, che sempre fa da sfondo e risonatore dialogizzante, creano la varietà dei procedimenti della raffigurazione della lingua altrui.

La confrontazione dialogica delle lingue pure nel romanzo accanto all'ibridazione è un mezzo potente per creare le immagini delle lingue. La confrontazione dialogica delle lingue (e non dei sensi all'interno della lingua) delinea i confini delle lingue, permette di sentire questi confini e costringe a intravedere le forme plastiche delle lingue.

Lo stesso dialogo del romanzo come forma compositiva è indissolubilmente legato al dialogo delle lingue che risuona negli ibridi e nello sfondo dialogizzante del romanzo. Perciò questo dialogo è di una specie particolare. Prima di tutto esso, come abbiamo già detto, non può esaurirsi nei dialoghi prammatici d'intreccio dei personaggi. Esso è foriero di un'infinita varietà di contrapposizioni dialogiche prammatiche d'intreccio, che non lo risolvono e risolverlo non possono e che sembrano soltanto illustrare (come una delle numerose possibilità) questo profondo dialogo, senza esito finale delle lingue, determinato dallo stesso divenire ideologico-sociale [p. 173] delle lingue e della società. Il dialogo delle lingue è un dialogo non soltanto delle forze sociali nella statica della loro coesistenza, ma anche un dialogo dei tempi, delle epoche e dei giorni, di ciò che muore, di ciò che vive, di ciò che nasce: la coesistenza e l'evoluzione sono fuse qui nell'indissolubile unità concreta di una varietà contraddittoria e pluridiscorsiva. In esso sono immersi i dialoghi romanzeschi prammatici d'intreccio; da esso, cioè dal dialogo delle lingue, essi derivano la loro mancanza di un esito, la loro incompiutezza verbale e intellettuale, la loro concretezza vitale, la loro «naturalisticità»: tutto ciò che li distingue nettamente dai dialoghi puramente drammatici.

Nei dialoghi e nei monologhi dei personaggi romanzeschi le lingue pure si sottomettono allo stesso compito di creazione dell'immagine della lingua.

Anche l'intreccio è sottomesso a questo compito di correlazione e reciproco svelamento delle lingue. L'intreccio romanzesco deve organizzare lo svelamento delle lingue e delle ideologie sociali, la loro mostra e la loro prova: la prova della parola, della concezione del mondo e dell'atto ideologicamente fondato, o la mostra della vita quotidiana dei piccoli e grandi mondi sociali, storici e nazionali (i romanzi descrittivi, di costume e geografici) o dei mondi ideologico-sociali delle epoche (il romanzo memorialistico, il romanzo storico nelle sue varietà) o delle età e delle generazioni legate alle epoche e ai mondi ideologico-sociali (il romanzo di educazione e di formazione). Insomma, l'intreccio romanzesco serve alla raffigurazione delle persone parlanti e dei loro mondi ideologici. Nel romanzo si attua la scoperta della propria lingua nella lingua altrui, del proprio orizzonte nell'orizzonte altrui. In esso si opera una traduzione ideologica della lingua altrui, il superamento dell'alterità, che è soltanto casuale, esteriore e

apparente. Del romanzo storico è caratteristica la modernizzazione positiva, il cancellamento dei confini dei tempi, la scoperta dell'eterno presente nel passato. La creazione delle immagini delle lingue è il compito stilistico primario del genere romanzesco.

Ogni romanzo nel suo complesso, dal punto di vista della lingua e della coscienza linguistica in essa incarnata, è un ibrido. Ma lo sottolineiamo ancora una volta: un ibrido voluto [p. 174] e consapevole artisticamente organizzato, e non un'oscura meccanica mescolanza di lingue (più esattamente, di elementi delle lingue). L'immagine artistica della lingua: ecco il fine della voluta ibridazione romanzesca.

Perciò il romanziere non aspira affatto a un'esatta e piena riproduzione linguistica (dialettologica) dell'empiria delle lingue altrui che egli introduce: egli aspira soltanto alla coerenza artistica delle immagini di queste lingue.

L'ibrido artistico richiede un enorme sforzo: esso è interamente stilizzato, meditato, soppesato, distanziato. Per questo si differenzia radicalmente dalla mescolanza delle lingue nei prosatori mediocri, mescolanza avventata, scriteriata e disordinata, che spesso confina con la semplice incoltura. In questi ibridi non c'è una unione di coerenti sistemi di lingua, ma semplicemente una mescolanza di elementi di lingue. Non è un'orchestrazione ad opera della pluridiscorsività, ma, nella maggior parte dei casi, semplicemente un discorso diretto d'autore né puro né elaborato.

Il romanzo non soltanto non dispensa dalla necessità di una conoscenza profonda e sottile della lingua letteraria, ma richiede, oltre a ciò, anche la conoscenza delle lingue della pluridiscorsività. Il romanzo esige un ampliamento e un approfondimento dell'orizzonte linguistico, un affinamento della nostra percezione delle differenziazioni linguistico-sociali.

NOTE:

(34) Molteplici sono i modi di falsificazione della parola altrui durante la sua trasmissione, i modi della sua riduzione all'assurdo mediante la sua amplificazione e mediante lo svelamento del suo contenuto potenziale. In questo campo, una certa luce è stata gettata dalla retorica e dall'arte della discussione, l'eristica.

(35) Spesso la parola autoritaria è una parola altrui straniera (si veda, ad esempio, la lingua straniera dei testi religiosi presso la maggior parte dei popoli).

(36) Quando si analizza concretamente la parola autoritaria nel romanzo, è necessario tenere presente che una parola puramente autoritaria in un'altra epoca può essere parola internamente convincente; questo riguarda particolarmente la morale.

(37) La propria parola, infatti, è elaborata gradatamente e lentamente a partire da quelle altrui riconosciute e apprese, e all'inizio i loro confini sono quasi impercettibili.

(38) Il Socrate di Platone è una di queste immagini artistiche di saggio e di maestro messe dialogicamente alla prova.

(39) Si veda il nostro libro *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad 1929 (nella seconda e terza edizione: *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva 1963 e 1972 [trad. it. col titolo *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1976(2)]). In questo libro sono date analisi stilistiche delle enunciazioni dei protagonisti, le quali illustrano diverse forme di trasmissione e di incorniciamento testuale.

(40) Tali ibridi storici inconsci sono, in quanto ibridi, bilingui, ma, naturalmente, univoci. Per il sistema della lingua letteraria è

caratteristica l'ibridazione semiorganica, semivoluta.

(41) Anche quando questi «autori» erano impersonali, cioè dei tipi, come quando si stilizzano le lingue dei diversi generi e dell'opinione comune.

5. Le due linee stilistiche del romanzo europeo

Il romanzo è l'espressione della coscienza linguistica galileiana che ha rinunciato all'assolutismo di una lingua unica e unitaria, non accettando più la propria lingua come solo centro semantico-verbale del mondo ideologico e riconoscendo la pluralità delle lingue nazionali e soprattutto sociali, suscettibili di diventare «lingue della verità», oltre che lingue relative, oggettivate e limitate di gruppi sociali, di professioni e di usi correnti. Il romanzo presuppone la decentralizzazione semantico-verbale del mondo ideologico, una certa precarietà linguistica della coscienza letteraria che ha perso l'indiscutibile e unitario mezzo linguistico del pensiero ideologico e che si è ritrovata tra le lingue sociali all'interno di una sola lingua e tra le lingue nazionali all'interno di una sola [p. 175] cultura (ellenistica, cristiana, protestante) e di un solo mondo politico-culturale (lo Stato ellenistico, l'Impero romano, ecc.).

Si tratta di un rivolgimento importantissimo e davvero radicale nei destini della parola umana: le intenzioni semantico-culturali e espressive sono liberate dal giogo di una lingua unica e unitaria, e quindi la lingua non è più sentita come un mito, come una forma assoluta del pensiero. Per giungere a questo non basta solo scoprire il plurilinguismo del mondo culturale e la pluridiscorsività della propria lingua nazionale, ma è necessaria la scoperta dell'essenzialità di questo fatto e di tutte le conseguenze che ne derivano, il che è possibile soltanto in determinate condizioni storico-sociali.

Perché sia possibile un gioco artisticamente profondo con le lingue sociali, è necessario un mutamento radicale del modo di sentire la parola sul piano letterario e linguistico generale. E' necessario abituarsi alla parola come a un fenomeno oggettivato, caratteristico, ma nello stesso tempo anche intenzionale; è necessario imparare a sentire la «forma interna» (nel senso humboldtiano) della lingua altrui e la «forma interna» della propria lingua come altrui; è necessario imparare a sentire ciò che di oggettivato, tipico, caratteristico c'è non soltanto nelle azioni, nei gesti e nelle singole parole e espressioni, ma anche nei punti di vista, nelle concezioni e nelle sensazioni del mondo, organicamente unite alla lingua che le esprime. Ciò è possibile soltanto per una coscienza organicamente partecipe all'universo delle lingue che reciprocamente s'illuminano. Ciò implica necessariamente una intersecazione sostanziale delle lingue in una data coscienza, ugualmente partecipe a queste varie lingue.

La decentralizzazione del mondo ideologico-verbale, la quale trova espressione nel romanzo, presuppone un gruppo sociale sostanzialmente differenziato che si trovi in un rapporto di interazione intensa ed essenziale con altri gruppi sociali. Un ceto isolato, una casta, una classe nel suo nucleo internamente unitario e stabile, se non si disgregano e non perdono il loro interno equilibrio e la loro autosufficienza, non possono diventare un terreno socialmente produttivo per lo sviluppo del romanzo: il fatto della pluridiscorsività e del plurilinguismo può essere qui tranquillamente ignorato da una coscienza linguistico-letteraria dall'alto della sua lingua [p. 176] unitaria perentoriamente autorevole. La pluridiscorsività, che ribolle oltre i confini di questo mondo

culturale isolato con la sua lingua letteraria, è capace di inviare nei generi bassi soltanto immagini discorsive puramente oggettivate, prive di intenzioni, parole-cose che non hanno alcuna potenzialità prosastico-romanzesca. Bisogna che la pluridiscorsività investa la coscienza culturale e la sua lingua penetri nel suo nucleo, relativizzi e privi dell'ingenua indiscutibilità il sistema linguistico fondamentale dell'ideologia e della letteratura.

Ma ciò non basta. Anche una collettività lacerata dalla lotta sociale, se resta nazionalmente chiusa e isolata, offre un terreno sociale ancora insufficiente per una relativizzazione profonda della coscienza linguistico-letteraria, perché cioè possa riorganizzare quest'ultima secondo un nuovo modulo prosastico. L'interna pluridiscorsività del dialetto letterario e del suo ambiente extraletterario, cioè di tutte le componenti dialettologiche di una lingua nazionale data, deve sentirsi circondata dall'oceano di un plurilinguismo sostanziale, che si svela nella pienezza della sua intenzionalità, dei suoi sistemi mitologici, religiosi, politico-sociali, letterari e di altre forme ideologico-culturali. Poco importa se questo plurilinguismo extranazionale non penetra nel sistema della lingua letteraria e dei generi prosastici (come vi penetrano i dialetti extraletterari della stessa lingua): il plurilinguismo esteriore rafforza e approfondisce la pluridiscorsività interna della lingua letteraria, indebolisce il potere delle leggende e delle tradizioni che ancora impacciano la coscienza linguistica, decompone il sistema del mito nazionale organicamente fuso alla lingua, insomma, distrugge interamente il modo mitico e magico di sentire la lingua e la parola. Una forte partecipazione alle culture e alle lingue altrui (l'una senza l'altra è impossibile) porta inevitabilmente a disgiungere intenzioni e lingua, pensiero e lingua, espressione e lingua.

Parliamo di disgiunzione nel senso di distruzione di quella assoluta saldatura tra il senso ideologico e la lingua, dalla quale è determinato il pensiero mitologico e magico. La saldatura assoluta tra la parola e il senso ideologico concreto è, senza dubbio, una essenziale peculiarità costitutiva del mito, la quale determina lo sviluppo delle immagini mitologiche, da una parte, e una specifica percezione delle forme linguistiche, dei significati e delle combinazioni stilistiche, dall'altra. [p. 177] Il pensiero mitologico è in potere della propria lingua, che dal proprio interno genera la realtà mitologica e fa passare i propri legami e reciproci rapporti linguistici per quelli dei momenti della stessa realtà (passaggio delle categorie e delle dipendenze linguistiche in categorie teogoniche e cosmogoniche); ma anche la lingua è in potere delle immagini del pensiero mitologico, che impacciano il suo movimento intenzionale, impedendo alle categorie linguistiche di diventare generali e elastiche, formalmente più pure (in seguito alla loro saldatura coi rapporti concreto-cosali), e limitano le possibilità espressive della parola (42).

Naturalmente, questa pienezza di potere del mito sulla lingua e della lingua sulla percezione e sulla concezione della realtà si situa nel passato preistorico, e quindi inevitabilmente ipotetico, della coscienza linguistica (43). Ma anche là dove l'assolutismo di questo potere da tempo è abrogato - già nelle epoche storiche della coscienza linguistica, - il modo mitologico di sentire l'autorità linguistica e l'attribuzione diretta di tutto il senso e di tutta l'espressività alla sua incontestabile unità sono abbastanza forti in tutti i generi ideologici alti, tanto da rendere impossibile alle grandi forme letterarie un uso artisticamente importante della pluridiscorsività linguistica. La resistenza di un'unitaria lingua canonica, consolidata dall'unità non ancora scossa del mito

nazionale, è ancora troppo forte perché la pluridiscorsività possa relativizzare e decentralizzare la coscienza linguistico-letteraria. Questa decentralizzazione ideologico-verbale avviene solo quando la cultura nazionale perde il suo isolamento e la sua autosufficienza e prende coscienza di sé tra le altre culture e le altre lingue. Allora si scalgano le radici del modo mitico di sentire la lingua, che si basa sull'assoluta fusione del senso ideologico con la lingua; sorge un senso acuto dei confini della lingua, [p. 178] confini sociali, nazionali e semantici; la lingua si rivela nella sua caratteristica umana, e dietro le sue parole, forme e stili cominciano a trasparire le fisionomie caratteristico-nazionali e tipico-sociali e le immagini dei parlanti, e si deve precisare che traspaiono dietro tutti gli strati della lingua senza eccezione, anche dietro quelli più intenzionali: dietro le lingue dei generi ideologici più alti. La lingua (più esattamente, le lingue) diventa anch'essa un'immagine artisticamente compabile di una concezione e sensazione del mondo umanamente caratteristica. La lingua da incarnazione perentoria e unica del senso e della verità si trasforma in una delle possibili ipotesi del senso.

Analogamente stanno le cose anche là dove l'unitaria e unica lingua letteraria è la lingua altrui. Bisogna che si disgreghi e cada l'autorità religiosa, politica e ideologica ad essa legata. Nel corso di questa disgregazione matura appunto la coscienza linguistica artistico-prosastica decentralizzata, che si basa sulla pluridiscorsività sociale delle lingue parlate nazionali.

Così compaiono i germi della prosa romanzesca nel mondo plurilinguistico e pluridiscorsivo dell'epoca ellenistica, nella Roma imperiale, nel processo di disgregazione e di caduta della centralizzazione ideologico-verbale della Chiesa medievale. Così anche nei tempi moderni il rigoglio del romanzo è sempre legato alla disgregazione dei sistemi ideologico-verbali stabili e al rafforzamento e all'intenzionalizzazione che, per contrappeso, si verifica nella pluridiscorsività linguistica sia nell'ambito del dialetto letterario stesso sia fuori di esso.

Il problema della prosa romanzesca dell'antichità classica è molto complesso. Gli embrioni di un'autentica prosa bilingue e bilingue qui non sempre soddisfacevano al romanzo come costruzione compositiva e tematica determinata, e anzi fiorirono soprattutto nelle forme di altri generi letterari: nelle novelle realistiche, nelle satire (44), in alcune forme biografiche [p. 179] e autobiografiche (45), in alcuni generi puramente retorici (ad esempio, nelle diatribe) (46), nei generi storici e, infine, in quelli epistolari (47). Dappertutto troviamo gli embrioni di una vera orchestrazione prosastico-romanzesca ad opera della pluridiscorsività. Su questo bilingue piano autenticamente prosastico sono costruite anche le varianti, giunte sino a noi, del «romanzo dell'asino» (pseudolucianesco e apuleiano) e il romanzo di Petronio.

E' nell'antichità classica dunque che si sono formati i più importanti elementi del romanzo bilingue e bilingue, elementi che nel medioevo e nell'età moderna hanno esercitato un influsso potente sulle maggiori varietà del genere romanzesco: sul romanzo di prova (il suo ramo agiografico-confessorio-problematico-avventuroso arriva fino a Dostoevskij e ai giorni nostri), sul romanzo di educazione e di formazione, in particolare sul suo ramo autobiografico, sul romanzo satirico di costume, ecc., cioè proprio su quelle varietà del genere romanzesco che introducono direttamente la pluridiscorsività dialogizzata tra i propri elementi costitutivi, la pluridiscorsività, va precisato, dei generi bassi e quotidiani. Ma anche nell'antichità

classica questi elementi, diffusi in molteplici generi, non si sono fusi nell'unitario alveo possente del romanzo, bensì hanno determinato soltanto singoli esemplari non del tutto completi di questa linea stilistica (Apuleio e Petronio).

A una linea stilistica completamente diversa appartengono [p. 180] i cosiddetti «romanzi sofisticati» (48). Essi sono caratterizzati da una netta e sistematica stilizzazione di tutto il materiale, cioè dalla coerenza puramente monologica dello stile (astratto-idealizzante). Ma proprio i romanzi sofisticati compositivamente e tematicamente sembrano esprimere nel modo più pieno la natura del genere romanzesco nell'antichità classica. Essi hanno esercitato un influsso potentissimo anche sullo sviluppo delle varietà alte del romanzo europeo fin quasi al XIX secolo: sul romanzo medievale, sul romanzo galante dei secoli XV-XVI (l'Amadigi [Amadis de Gaula] e in particolare il romanzo pastorale), sul romanzo barocco e, infine, persino sul romanzo illuministico (ad esempio, di Voltaire). Essi hanno determinato in larga misura anche le idee teoriche sul genere romanzesco e sulle sue esigenze, idee che predominarono fino alla fine del XVIII secolo (49).

La stilizzazione astratto-idealizzante del romanzo sofisticato ammette tuttavia una certa varietà di maniere stilistiche, il che è inevitabile, data la varietà delle parti e dei generi costruttivi relativamente autonomi che con tanta abbondanza entrano tra le componenti del romanzo: il racconto fatto dall'autore e i racconti dei personaggi e dei testimoni; le descrizioni del paese, della natura, delle città, delle curiosità, delle opere d'arte, descrizioni che aspirano a una compiutezza e a un certo valore specialistico; i ragionamenti che aspirano anch'essi a esaudire compiutamente i loro temi dotti, filosofici e morali; gli aforismi, i racconti intercalati, i discorsi retorici appartenenti a varie forme retoriche, le lettere, il dialogo sviluppato. E' vero che il grado di autonomia stilistica di queste parti chiaramente non corrisponde al grado della loro autonomia costruttiva e della loro compiutezza di genere, ma ciò che conta è che esse sembrano essere ugualmente intenzionali e convenzionali: si trovano sullo stesso piano [p. 181] semantico-verbale ed esprimono identicamente e direttamente le intenzioni d'autore.

Però la convenzionalità e l'estrema (astratta) coerenza di questa stilizzazione di per sé è specifica. Dietro di essa non c'è alcun sistema ideologico unitario, essenziale, solido (religioso, politico-sociale, filosofico, ecc.). Il romanzo sofisticato è assolutamente decentralizzato in senso ideologico (come tutta la retorica della «seconda sofistica»). L'unità dello stile è affidata qui a se stessa, e non è radicata in alcunché, né è corroborata dall'unità di un mondo ideologico-culturale; l'unità di questo stile è periferica, «verbale». La stessa astrattezza e l'estremo distacco di questa stilizzazione rivelano l'oceano della pluridiscorsività essenziale dal quale emerge l'unità verbale di queste opere, emerge senza superare affatto questa pluridiscorsività mediante l'immersione nel proprio oggetto (come nella poesia autentica). Ma noi, purtroppo, non sappiamo in quale misura questo stile è calcolato per essere percepito sullo sfondo di questa pluridiscorsività. Non è del tutto esclusa infatti la possibilità di una correlazione dialogica dei suoi momenti con le esistenti lingue della pluridiscorsività. Noi non sappiamo quali funzioni siano svolte qui, ad esempio, dalle numerosissime e eterogenee reminiscenze, delle quali questi romanzi sono pieni: una funzione direttamente intenzionale, come la reminiscenza poetica, oppure un'altra, prosastica, e allora queste reminiscenze non sono forse formazioni bivoche? I ragionamenti e le sentenze sono sempre direttamente intenzionali e pienamente

semantici? Non hanno spesso un carattere ironico o direttamente parodico? In tutta una serie di casi il loro stesso posto compositivo ce lo fa supporre. Così, dove i ragionamenti lunghi e astratti hanno una funzione ritardante e interrompono il racconto nel momento più acuto e teso, lì la loro stessa inopportunità (soprattutto là dove i ragionamenti pedantesamente circostanziati si attaccano a un pretesto evidentemente fortuito) getta su di essi un'ombra d'oggettivazione e fa sospettare una stilizzazione parodica (50).

Una parodia, se non è grossolana (cioè proprio là dove essa è un fatto artistico-prosastico), in generale è molto difficile [p. 182] scoprirla, quando non si conosce il suo sfondo etero-verbale, cioè il suo secondo contesto. Nella letteratura mondiale non devono essere poche le opere del cui carattere parodico noi adesso non sospettiamo neppure. E senza dubbio in essa sono pochissime le parole dette senza riserva e puramente univoche. Ma noi guardiamo la letteratura mondiale dall'isoletta, limitatissima nello spazio e nel tempo, d'una cultura verbale unitonale e univoca. E, come vedremo poi, esistono anche tipi e varietà della parola bivoca, la cui bivocità sfugge molto facilmente alla percezione e, direttamente riaccentuati in modo univoco, non perdono del tutto il loro significato artistico (si fondono con la massa delle dirette parole d'autore).

La presenza di una stilizzazione parodica e di altre varietà della parola bivoca nel romanzo sofisticato è indubbia (51), ma è difficile dire quale sia il loro peso in esso. Per noi è andato in gran parte perduto lo sfondo semantico-verbale pluridiscorsivo sul quale risuonavano questi romanzi e col quale erano dialogicamente correlati. Forse, la stilizzazione lineare astratta, che in questi romanzi ci sembra tanto monotona e piatta, sullo sfondo della pluridiscorsività ad essi contemporanea sembrava più viva e più varia, poiché entrava in un gioco bivoco coi suoi momenti e con essi echeggiava dialogicamente.

Il romanzo sofisticato dà origine alla prima (come la chiameremo convenzionalmente) linea stilistica del romanzo europeo. A differenza della seconda linea, che nell'antichità classica era soltanto in gestazione nei più svariati generi e non si era ancora organizzata in un compiuto tipo romanzesco (tale non può essere considerato né il romanzo di Apuleio né quello di Petronio), la prima linea trovò nel romanzo sofisticato un'espressione abbastanza piena e compiuta, che determinò, come s'è detto, tutta la successiva storia di questa linea. La sua peculiarità principale è il monolinguismo e il monostilismo (più o meno rigorosamente rispettati); la pluridiscorsività resta fuori del romanzo, ma lo determina come sfondo dialogizzante, col quale sono polemicamente e apologeticamente correlati la lingua e il mondo del romanzo.

Anche nell'ulteriore storia del romanzo europeo osserviamo [p. 183] queste due linee principali del suo sviluppo stilistico. La seconda linea, alla quale appartengono i massimi rappresentanti del genere romanzesco (le sue varietà e le singole opere), introduce la pluridiscorsività sociale tra gli elementi costitutivi del romanzo, orchestrando con essa il proprio senso e spesso rinunciando del tutto alla diretta e pura parola d'autore. La prima linea, che più fortemente subisce l'influsso del romanzo sofisticato, lascia (sostanzialmente) la pluridiscorsività fuori di sé, cioè fuori della lingua del romanzo, lingua che è specificamente (cioè secondo i moduli del romanzo) stilizzata. Però, come si è detto, essa è orientata in modo da essere percepita proprio sullo sfondo della pluridiscorsività, coi vari momenti della quale essa è dialogicamente correlata. La stilizzazione idealizzante astratta di questi romanzi è determinata, quindi, non soltanto dal suo oggetto e dall'espressione diretta del parlante (come nella parola puramente poetica), ma anche

dalla parola altrui, dalla pluridiscorsività. Questa stilizzazione implica uno sguardo gettato alle lingue altrui, ad altri punti di vista e ad altri orizzonti semantico-oggettuali. Questa è una delle più essenziali differenze tra la stilizzazione romanzesca e quella poetica.

Sia la prima che la seconda linea stilistica del romanzo, a loro volta, si dividono in una serie di originali variazioni stilistiche. Infine, entrambe le linee si incrociano e variamente si intrecciano, cioè la stilizzazione del materiale si unisce alla sua orchestrazione pluridiscorsiva. (

NOTE:

(42) Non possiamo entrare qui nella sostanza del problema del reciproco rapporto tra lingua e mito. Nelle opere che vi si riferiscono, fino agli ultimi tempi, questo problema era trattato sul piano psicologico, con un orientamento verso il folclore e senza un legame con concreti problemi della storia della coscienza linguistica (Steinthal, Lazarus, Wundt, ecc.). In Russia questi problemi sono stati messi nella loro essenziale connessione da Potebnja e da Veselovskij.

(43) Per la prima volta, questo campo ipotetico comincia a diventare patrimonio della scienza nella «paleontologia dei significati» della teoria iafetica di Marr.

(44) E' nota l'autoilluminazione ironica nelle satire di Orazio. L'atteggiamento umoristico verso il proprio «io», nelle satire, comprende sempre in sé elementi di stilizzazione parodica delle vedute usuali, dei punti di vista altrui e delle opinioni correnti. Ancor più vicine all'orchestrazione romanzesca del senso sono le satire di Marco Varrone; in base ai frammenti rimasti, si può giudicare della presenza di una stilizzazione parodica del linguaggio dotto e moralizzatore.

(45) Elementi di orchestrazione mediante la pluridiscorsività e embrioni di autentico stile prosastico si trovano nell'Apologia di Socrate. In generale, l'immagine di Socrate e dei suoi discorsi ha in Platone un carattere autenticamente prosastico. Ma particolarmente interessanti sono le forme dell'autobiografia tardo-ellenistica e cristiana, che uniscono la storia confessoria di una conversione a elementi del romanzo d'avventure e di costume, dei quali ci sono giunte notizie (le opere, invece, non sono rimaste): Dione Crisostomo, Giustino (martire), Cipriano e la cosiddetta Letteratura clementina. Infine, gli stessi elementi si trovano anche in Boezio.

(46) Tra tutte le forme retoriche dell'ellenismo la diatriba contiene il più gran numero di potenzialità prosastico-romanzesche: essa ammette e persino esige la molteplicità delle maniere discorsive, la riproduzione drammatizzata e ironico-parodica dei punti di vista altrui, ammette la mescolanza di versi e di prosa, ecc. Sul rapporto delle forme retoriche col romanzo si veda oltre.

(47) Basta citare le lettere di Cicerone a Attico.

(48) Si veda B. Grifcov, Teorija romana, Moskva 1927, nonché l'articolo introduttivo alla traduzione del romanzo di Achille Tazio Leucippe e Clitofonte di A. Boldyrev (Moskva 1925); nell'articolo è chiarito lo stato della questione sul romanzo sofistico.

(49) Queste idee hanno trovato la loro espressione nella prima e autorevolissima ricerca dedicata specificamente al romanzo: il libro di Huet (1670). Nel campo dei problemi speciali del romanzo antico l'opera di Huet ha trovato un successore soltanto in E. Rohde, cioè soltanto circa duecento anni dopo (1876).

(50) Si confronti con la forma estrema di questo procedimento in Sterne e con le più svariate oscillazioni dei gradi di parodicità in Jean Paul.

(51) Così, Boldyrev, nell'articolo citato, rileva l'uso parodico che Achille Tazio fa del motivo tradizionale del sogno profetico. Boldyrev, del resto, ritiene che il romanzo di Tazio devii dal tipo tradizionale per avvicinarsi al romanzo comico di costume.

5. Le due linee stilistiche del romanzo europeo (continuazione)

Qualche parola sul romanzo cavalleresco classico in versi.

La coscienza linguistico-letteraria (e, più ampiamente, quella linguistico-ideologica) dei creatori e dell'auditorio di questi romanzi era complessa: da una parte, essa era centralizzata in senso ideologico-sociale, formata com'era su un solido e stabile terreno di ceto e di classe. Questa coscienza era quasi di casta per la sua fiduciosa chiusura e autosufficienza sociale. Ma nello stesso tempo questa coscienza non possedeva una lingua unitaria, organicamente fusa con l'unitario mondo ideologico-culturale del mito delle leggende, delle tradizioni, delle credenze e dei sistemi ideologici. In senso linguistico-culturale essa era profondamente decentralizzata e in notevole grado internazionale. Costitutiva, per questa coscienza linguistico-letteraria, era prima di tutto la rottura tra [p. 184] la lingua e il materiale, da una parte, e tra il materiale e la realtà contemporanea, dall'altra. Essa viveva in un mondo di lingue altrui e di culture altrui. Nel corso della loro rielaborazione, assimilazione e sottomissione all'unità di un orizzonte di ceto e di classe e dei suoi ideali e, infine, nel corso della loro contrapposizione alla circostante pluridiscorsività dei bassi ceti popolari si è formata la coscienza linguistico-letteraria dei creatori e degli ascoltatori del romanzo cavalleresco in versi. Essa aveva di continuo a che fare con la parola altrui e col mondo altrui: la letteratura antica, la leggenda protocristiana, le leggende celtico-bretoni (ma non l'epos popolare nazionale, che andava raggiungendo il proprio apogeo nella stessa epoca del romanzo cavalleresco, parallelamente ad esso, ma indipendentemente da esso e senza alcun influsso su di esso); tutto ciò era il materiale eterogeneo e eterolinguistico (il latino e le lingue nazionali) di cui si rivestiva, superandone l'estraneità, l'unità della coscienza di ceto e di classe del romanzo cavalleresco. La traduzione, la rielaborazione, la reinterpretazione, la riaccentuazione - il reciproco orientamento a più gradi con la parola altrui e l'intenzione altrui, - tale è il processo di formazione della coscienza letteraria che ha creato il romanzo cavalleresco. Anche se non tutte le fasi di questo processo di reciproco orientamento con la parola altrui erano percorse dalla coscienza individuale di questo o quel creatore del romanzo cavalleresco, questo processo tuttavia era compiuto nella coscienza linguistico-letteraria dell'epoca e determinava l'opera dei singoli individui. Il materiale e la lingua non erano dati in un'assoluta unità (come per i creatori dell'epos), ma erano disgiunti e disuniti e dovevano cercarsi a vicenda.

Da ciò è determinata l'originalità dello stile del romanzo cavalleresco. In esso non c'è neppure una goccia di ingenuità linguistica e discorsiva. L'ingenuità (se vi si trova) va ascritta sul conto dell'unità di ceto non ancora disgregata e ancora salda, che sapeva penetrare in tutti gli elementi del materiale estraneo e lo sapeva rimodellare e riaccentuare al punto che il mondo di questi romanzi ci sembra un mondo epico unitario. Il romanzo cavalleresco

classico in versi, effettivamente, si trova al confine tra l'epos e il romanzo, ma attraversa evidentemente questo confine in direzione del romanzo. Gli esemplari più profondi e perfetti di questo genere letterario, [p. 185] come il Parzival di Wolfram, sono già dei veri romanzi. Il Parzival di Wolfram non può affatto essere riportato alla pura prima linea stilistica del romanzo. Esso è il primo romanzo tedesco profondamente e sostanzialmente bivoco che ha saputo abbinare l'intransigenza delle sue intenzioni e un rispetto saggio e sottile delle distanze nei confronti della lingua, leggermente oggettivata e relativizzata, appena appena allontanata dalle labbra dell'autore da un sottile sorriso (52).

Da un punto di vista linguistico le cose stavano analogamente coi primi romanzi in prosa. Il momento della traduzione e della rielaborazione qui si manifesta in modo ancor più netto e rude. Si può dire esplicitamente che la prosa romanzesca europea nasce e si elabora in un processo di libera (trasformatrice) traduzione delle opere altrui. Soltanto nella nascita della prosa romanzesca francese il momento della traduzione, in senso proprio, non fu così caratteristico: in questo processo è più caratteristico il momento della «trasposizione» dei versi epici nella prosa. La nascita della prosa romanzesca in Germania è, invece, di una chiarezza simbolica: essa è l'opera di un'aristocrazia francese germanizzata che ricorre alla traduzione e alla trasposizione della prosa o dei versi francesi. Così principia la prosa romanzesca in Germania.

La coscienza linguistica dei creatori del romanzo in prosa era totalmente decentralizzata e relativizzata. Essa vagava liberamente tra le lingue alla ricerca dei suoi materiali, staccando con facilità qualsiasi materiale da qualsiasi lingua (nell'ambito di quelle accessibili) e associandolo alla «propria» lingua e al «proprio» mondo. E questa «propria lingua» - ancora instabile, ancora in via di formazione - non offriva alcuna resistenza al traduttore-traspositore. La conseguenza fu la completa rottura tra la lingua e il materiale, la loro profonda indifferenza reciproca. Da questa reciproca estraneità della lingua e del materiale nasce lo «stile» specifico di questa prosa.

In verità, qui non si può neppure parlare di stile, ma soltanto [p. 186] di forma di esposizione. Qui appunto avviene la sostituzione dello stile con l'esposizione. Lo stile è determinato da un rapporto essenziale e creativo della parola col suo oggetto, col parlante e con la parola altrui; esso cerca di associare organicamente il materiale alla lingua e la lingua al materiale. Lo stile non espone affatto qualcosa che già si sia formato indipendentemente da questa esposizione e sia verbalmente organizzato e dato; lo stile o penetra nell'oggetto in modo immediato e esplicito, come nella poesia, o rifrange le proprie intenzioni, come nella prosa artistica (anche il prosatore-romanziero, infatti, non espone il discorso altrui, ma ne costruisce l'immagine artistica). Così, il romanzo cavalleresco in versi, benché sia anch'esso determinato da una rottura tra il materiale e la lingua, supera questa rottura, associa il materiale alla lingua e crea una particolare varietà di autentico stile romanzesco (53). La prima prosa romanzesca europea nasce e si forma proprio come prosa di esposizione, cosa che per lungo tempo ne ha determinato le sorti.

Naturalmente, la specificità di questa prosa espositiva non è determinata soltanto dal nudo fatto della libera traduzione dei testi altrui, né soltanto dall'internazionalismo culturale dei suoi creatori (sia i creatori che gli ascoltatori del romanzo cavalleresco in versi, infatti, erano culturalmente abbastanza internazionali), ma, prima di tutto, dal fatto che questa prosa non aveva una base sociale unitaria e robusta, una fiduciosa e tranquilla

autosufficienza di ceto.

La stampa, com'è noto, svolse nella storia del romanzo cavalleresco in prosa un ruolo di straordinaria importanza, allargando e rimescolando socialmente il suo auditorio (54). Essa contribuiva a trasferire la parola sul registro muto della percezione, fatto essenziale per il romanzo. Questa disorientazione sociale del romanzo in prosa, nel suo ulteriore sviluppo, si approfondisce sempre di più e incominciano allora le fluttuazioni sociali del romanzo cavalleresco, creato nei secoli [p. 187] XIV e XV, fluttuazioni che finiscono con la sua metamorfosi in «letteratura popolare» destinata ai gruppi sociali inferiori, di dove poi viene di nuovo tratto alla luce della coscienza letterariamente qualificata dai romantici.

Sofferamoci un istante sulla specificità di questa prima parola prosastico-romanzesca, avulsa dal materiale e non penetrata dall'unità di un'ideologia sociale, circondata dalla pluridiscorsività e dal plurilinguismo e priva in essi di ogni appoggio e centro. Questa parola fluttuante e sradicata doveva diventare specificamente convenzionale: non si tratta della sana convenzionalità della parola poetica, bensì di quella che è il risultato dell'impossibilità di usare e organizzare artisticamente la parola fino in fondo, in tutti i suoi momenti.

La parola, avulsa dal materiale e da una stabile e organica unità ideologica, si rivela piena di superfluo e di inutile, che non si presta a un'autentica interpretazione artistica. Tutto questo superfluo che è nella parola deve essere neutralizzato o sistemato in modo che non sia d'impaccio, e la parola va tratta fuori dal suo stato di materia prima. A questo scopo serve la convenzionalità specifica: tutto ciò che non può essere interpretato assume una forma stereotipata convenzionale, viene stirato, appiattito, lisciato, ornato, ecc. Tutto ciò che è privo di autentica interpretazione artistica deve essere sostituito da ciò che è convenzionalmente ornamentale e accettato da tutti.

La parola, avulsa sia dal materiale sia dall'unità ideologica, che può fare della sua immagine sonora, dell'inesauribile ricchezza delle molteplici forme e sfumature della struttura sintattica e intonazionale e della altrettanto inesauribile polisemia oggettuale e sociale? Tutto ciò non serve alla parola espositiva, poiché tutto ciò non può essere organicamente fuso col materiale e penetrato dalle intenzioni. Tutto ciò è sottoposto quindi a una sistemazione convenzionale esterna: l'immagine sonora tende a una vuota armonia, la struttura sintattica e intonazionale a una vuota levità e levigatezza o a un'altrettanto vuota complicatezza e ampollosità retorica, a un ornamentalismo esteriore, e la polisemia tende a una vuota monosemia. La prosa espositiva, s'intende, può ornarsi abbondantemente anche di tropi poetici, ma qui essi sono privi di vero significato poetico.

In tal modo la prosa espositiva sembra legalizzare e canonizzare [p. 188] la rottura assoluta tra lingua e materiale e trovarle una forma di superamento stilistico (convenzionale e apparente). Le diventa adesso accessibile qualsiasi materiale proveniente da qualsiasi fonte. La lingua, per essa, è un elemento neutro, per di più gradevole e adornato, che permette di concentrarsi sul fascino, sull'imponenza esteriore, sull'acutezza, sulla forza di commozione del materiale.

In questa direzione continua lo sviluppo della prosa espositiva nel romanzo cavalleresco fino a raggiungere le sue vette nell'Amadigi (55) e poi nel romanzo pastorale. Però nel corso di questo sviluppo la prosa espositiva si arricchisce di momenti nuovi e importanti, che le permettono di avvicinarsi al vero stile romanzesco e di determinare la prima linea stilistica fondamentale dello sviluppo del romanzo europeo. E' vero però che la piena organica riunificazione e

interpenetrazione della lingua e del materiale sul terreno del romanzo avverrà non qui, ma nella seconda linea, nello stile che rifrange e orchestra le proprie intenzioni, cioè sulla via che è diventata la più importante e la più produttiva della storia del romanzo europeo.

Nel corso dello sviluppo della prosa romanzesca espositiva si elabora la particolare categoria valutativa della «letterarietà della lingua» o - per essere più vicini allo spirito della concezione originaria - della «nobilitazione della lingua». Non è una categoria stilistica nel preciso senso della parola, poiché non è sostenuta da alcuna precisa esigenza artisticamente significativa connessa al genere; ma nello stesso tempo non è neppure una categoria linguistica, che distingua la lingua letteraria come unità dialettologico-sociale definita. La categoria della «letterarietà» e della «nobilitazione» sta al confine tra l'esigenza e la valutazione stilistica e la constatazione e la normalizzazione linguistica (cioè tra la verifica dell'appartenenza di una data forma a un determinato dialetto e lo stabilimento della sua correttezza linguistica).

Qui rientrano la popolarità e l'accessibilità: l'adattamento allo sfondo apperceptivo affinché ciò che è detto si sistemi facilmente su questo sfondo, senza dialogizzarlo, senza suscitare [p. 189] brusche dissonanze dialogiche; la levigatezza e la scorrevolezza dello stile.

Nelle varie lingue nazionali e nelle varie epoche questa categoria generale della «lingua letteraria», categoria che sembra stare al di fuori dei generi, si riempie di vario contenuto concreto e assume un diverso significato sia nella storia della letteratura sia nella storia della lingua letteraria. Ma sempre e ovunque il raggio d'azione di questa categoria è la lingua colloquiale d'una cerchia letterariamente colta (nel nostro caso, di tutti i membri della «società nobiliare»), la lingua scritta dei suoi generi quotidiani e semiletterari (lettere, diari, ecc.), la lingua dei generi ideologico-sociali (discorsi d'ogni specie, ragionamenti, descrizioni, articoli, ecc.) e, infine, i generi artistico-prosastici e, in particolare, il romanzo. In altre parole, questa categoria pretende di regolare la sfera della lingua letteraria e quotidiana (in senso dialettologico), che non è regolata dai rigorosi generi letterari già formati, con le loro esigenze precise e differenziate verso la propria lingua; la categoria della «letterarietà generale», naturalmente, non trova posto nella sfera della lirica, dell'epos e della tragedia. Essa regola la pluridiscorsività scritto-colloquiale che da tutte le parti avvolge i generi poetici stabili e rigorosi, le cui esigenze non possono essere applicate in alcun caso alla lingua scritta e colloquiale quotidiana (56). Essa tende a ordinare questa pluridiscorsività e a canonizzare per essa un certo stile linguistico.

Il concreto contenuto di questa categoria della letterarietà, fuori dei generi, della lingua come tale può, lo ripetiamo, essere profondamente vario, può essere più o meno definito e concreto, può basarsi su diverse intenzioni ideologico-culturali e motivarsi con diversi interessi e valori: salvaguardare l'isolamento sociale di una collettività privilegiata (la «lingua della buona società»), proteggere interessi nazionali locali (per esempio, assicurare la preminenza del dialetto toscano nella lingua letteraria italiana), difendere gli interessi della centralizzazione politico-culturale, come, ad esempio, nella Francia del XVII secolo. Questa categoria poi può avere vari [p. 190] attuatori concreti: una grammatica accademica, una scuola, dei salotti, delle correnti letterarie, dei generi precisi, ecc. Inoltre questa categoria può tendere al suo limite linguistico, cioè alla correttezza linguistica: in questo caso, essa si generalizza al massimo, ma si priva quasi di ogni

coloritura e nettezza ideologica (sempre giustificandosi: «questo è lo spirito della lingua», «in francese si dice così»); essa può però tendere al suo limite stilistico: in questo caso il suo contenuto si concretizza anche ideologicamente e acquista una certa determinatezza semantico-oggettuale ed espressiva, e le sue esigenze qualificano in un determinato modo il parlante e lo scrivente (in questo caso essa si giustifica: «così deve pensare, parlare e scrivere ogni persona distinta» oppure «ogni persona fine e sensibile», ecc.). In quest'ultimo caso la «letterarietà», che regola i generi letterari della vita quotidiana (conversazione, lettere, diari), non può non esercitare un influsso – a volte molto profondo – sul pensiero pratico e persino sullo stile della vita, creando «persone letterarie» e «atti letterari». Infine, il grado di efficacia e di portata storica di questa categoria nella storia della letteratura e nella storia della lingua letteraria può variare: può essere molto grande come, ad esempio, in Francia nei secoli XVII e XVIII, ma può essere anche insignificante; così, in altre epoche la pluridiscorsività (persino dialettologica) invade i generi poetici più alti. Tutto ciò, ossia i gradi e il carattere di questa efficacia storica, dipende, naturalmente, dal contenuto della categoria, dalla forza e dalla stabilità dell'istanza culturale e politica, sulla quale si appoggia.

Tocchiamo qui solo di passaggio la categoria estremamente importante della «letterarietà generale della lingua». Ciò che ci interessa è il suo significato non per la letteratura in generale o per la storia della lingua letteraria, ma soltanto per la storia dello stile romanzesco. Qui questo significato è enorme: diretto nei romanzi della prima linea stilistica, indiretto nei romanzi della seconda.

I romanzi della prima linea stilistica hanno la pretesa di organizzare e ordinare stilisticamente la pluridiscorsività della lingua colloquiale e dei generi quotidiani e semiletterari scritti. Da ciò è determinato in buona parte il loro rapporto con la pluridiscorsività. I romanzi della seconda linea stilistica, invece, trasformano questa lingua quotidiana e letteraria [p. 191] organizzata e nobilitata in un materiale essenziale della loro orchestrazione, e trasformano le persone di questa lingua (le «persone letterarie») col loro pensiero letterario e coi loro atti letterari nei propri maggiori protagonisti.

Non si può comprendere l'essenza stilistica della prima linea del romanzo, se non si tiene conto di questo importantissimo fatto: il particolare rapporto di questi romanzi con la lingua colloquiale e coi generi della vita quotidiana. La parola nel romanzo si costruisce in una costante interazione con la parola della vita. Il romanzo cavalleresco in prosa si contrappone alla pluridiscorsività «bassa», «volgare» in tutti i campi della vita e, per contrappeso, propone la propria parola specificamente idealizzata, «nobilitata». La parola volgare, non letteraria è impregnata di intenzioni «basse» e di rozza espressività, è orientata in senso angustamente pratico, è avvolta in associazioni triviali e prosaiche ed ha il profumo di specifici contesti. Ad essa il romanzo cavalleresco contrappone la propria parola, legata soltanto a idee elevate e nobili, e evocatrice di contesti sublimi (storici, letterari, dotti). Inoltre questa parola nobilitata può, a differenza di quella poetica, sostituire la parola volgare nelle conversazioni, nelle lettere e in altri generi della vita quotidiana, come un eufemismo sostituisce un'espressione grossolana, poiché essa tende ad orientarsi nella stessa sfera della parola della vita.

Il romanzo cavalleresco diventa, in tal modo, il veicolo della categoria della letterarietà, indipendente dai generi, della lingua, pretende di imporre le norme alla lingua corrente e insegna il bello

stile e il buon tono: il modo di conversare in società, di scrivere lettere, ecc. Straordinariamente grande in questo senso è stato l'influsso dell'Amadigi. Si sono composti interi libri, come Il tesoro di Amadigi, Il libro dei complimenti, dove erano raccolti, tratti dal romanzo, modelli di conversazioni, di lettere, di discorsi, ecc.: questi libri, estremamente diffusi, esercitarono una grande influenza nel corso di tutto il XVII secolo. Il romanzo cavalleresco dà una parola per tutte le situazioni e le peripezie possibili, contrapponendosi sempre alla parola volgare con le sue grossolane vedute.

Una raffigurazione artistica geniale degli incontri tra la parola nobilitata dal romanzo cavalleresco e la parola volgare, incontri in tutte le situazioni essenziali sia per il romanzo che [p. 192] per la vita, è data da Cervantes. L'orientamento internamente polemico della parola nobilitata rispetto alla pluridiscorsività appare, nel Don Chisciotte, nei dialoghi romanzeschi con Sancio e altri rappresentanti della realtà quotidiana pluridiscorsiva e rozza, nonché nella dinamica dell'intreccio. L'interna dialogicità potenziale, riposta nella parola nobilitata, qui è attualizzata e messa in luce (nei dialoghi e nella dinamica dell'intreccio), ma, come ogni autentica dialogicità linguistica, essa non si esaurisce in essi totalmente e non si compie in dramma.

Per la parola poetica in senso stretto questo rapporto con la pluridiscorsività extraletteraria è, naturalmente, del tutto escluso. La parola poetica come tale è impensabile e impossibile nelle situazioni ordinarie e nei generi quotidiani e non può contrapporsi direttamente alla pluridiscorsività, poiché con essa non ha alcun terreno comune. Essa può, è vero, influire sui generi quotidiani e persino sulla lingua colloquiale, ma soltanto in modo indiretto.

Per attuare il proprio compito di organizzazione stilistica della lingua quotidiana il romanzo cavalleresco in prosa doveva, naturalmente, far entrare nella propria struttura tutta la molteplicità dei generi ideologici quotidiani e intraletterari. Questo romanzo, come quello sofisticato, era un'enciclopedia quasi completa dei generi letterari del suo tempo. Tutti i generi intercalari possedevano una certa compiutezza e autonomia strutturale e quindi potevano facilmente separarsi dal romanzo e figurare separatamente come modelli. Evidentemente, a seconda del genere intercalato variava alquanto anche lo stile del romanzo (rispondendo soltanto a un minimo di esigenze del genere), ma per l'essenziale esso restava uniforme. Quanto alle lingue in senso stretto di questi generi non c'è niente da dire: attraverso tutta la molteplicità dei generi intercalari passa una sola lingua uniformemente nobilitata.

L'unità o, più esattamente, l'uniformità di questa lingua nobilitata non è autosufficiente: essa è polemica e astratta. Alla sua base c'è una certa posa nobile, fedele a sé in tutto, verso la bassa realtà. Ma l'unità e la fedeltà a se stessa di questa nobile posa sono pagate a prezzo di un'astrazione polemica e quindi sono inerti, immobili e cadaveriche. E altre non possono essere l'unità e la coerenza di questi romanzi, data [p. 193] la loro disorientazione sociale e la loro mancanza di un fondamento ideologico. L'orizzonte oggettuale e espressivo di questa parola romanzesca non è l'orizzonte, che muta e che fugge nell'infinità del reale, di un uomo vivo e dinamico, ma l'orizzonte come bloccato di un uomo che cerca di conservare sempre la stessa posa immobile e che si mette in movimento non per vedere, ma, al contrario, per voltarsi, per non accorgersi, per distrarsi. E' l'orizzonte pieno non di cose reali, ma di reminiscenze verbali delle cose e delle immagini letterarie, polemicamente contrapposte alla grossolana pluridiscorsività del mondo reale e accuratamente (ma polemicamente e quindi sensibilmente)

purificate da tutte le possibili associazioni grossolanamente quotidiane.

I rappresentanti della seconda linea stilistica del romanzo (Rabelais, Fischart, Cervantes, ecc.) trasformano parodicamente questo procedimento d'astrazione, svolgendo nelle loro similitudini una serie di associazioni volutamente grossolane, che abbassano la cosa comparata fino alla quotidianità più prosaica, e così distruggendo il piano letterario elevato raggiunto per mezzo di un'astrazione polemica. La pluridiscorsività si vendica qui della sua astratta eliminazione (ad esempio, nei discorsi di Sancio Panza) (57).

Per la seconda linea stilistica la lingua nobilitata del romanzo cavalleresco con la sua polemica astrattezza diventa soltanto uno dei partecipanti del dialogo delle lingue, un'immagine prosastica della lingua (in forma più profonda e piena in Cervantes), immagine capace di prestare una interna resistenza dialogica alle nuove intenzioni d'autore, immagine agitata e bivoca.

Verso l'inizio del XVII secolo la prima linea stilistica del romanzo comincia a mutare alquanto: dell'astratta idealizzazione e dell'astratto polemico dello stile romanzesco cominciano a servirsi reali forze storiche per attuare più concreti [p. 194] compiti polemici e apologetici. La disorientazione sociale dell'astratto romanticismo cavalleresco cede il posto alla netta orientazione sociale e politica del romanzo barocco.

Già il romanzo pastorale sente in modo sostanzialmente diverso il proprio materiale e in modo diverso orienta la propria stilizzazione. Non si tratta soltanto di un uso creativo più libero del materiale (58), ma del mutamento delle sue stesse funzioni. Grosso modo, si può dire così: non ci si rifugia più in un materiale estraneo per fuggire la realtà contemporanea, ma di quel materiale si riveste questa realtà e vi si raffigura se stessi. Il rapporto romantico col materiale comincia a cedere il posto a un altro, del tutto diverso: quello barocco. E' trovata una nuova formula di rapporto col materiale, un nuovo modo di suo impiego artistico, che noi, sempre grosso modo, definiremo come un travestimento della circostante realtà in un materiale estraneo, come una singolare mascherata eroicizzante (59). La sensazione che l'epoca ha di sé diventa forte e alta e ricorre a un molteplice materiale estraneo per esprimersi e per raffigurarsi. Nel romanzo pastorale si ha soltanto l'inizio di questo nuovo modo di sentire il materiale e di usarlo: la sua amplitudine è ancora troppo ristretta e le forze storiche dell'epoca non si sono ancora concentrate. Il momento dell'autoespressione intimo-lirica prepondera in questi romanzi un po' «da camera».

Il nuovo modo di usare il materiale si sviluppa e si attua totalmente nel romanzo storico-eroico barocco. L'epoca si lancia avidamente alla ricerca di un materiale pieno di tensione eroica in tutti i tempi, in tutti i paesi e in tutte le culture; una possente coscienza di sé si sente in grado di rivestire organicamente ogni materiale pieno di eroica tensione, qualunque sia il mondo ideologico-culturale dal quale proviene. Ogni esoticità era desiderata: il materiale orientale era diffuso non meno di quello dell'antichità classica e del medioevo. [p. 195] Trovare e attuare se stessi nell'altrui, eroicizzare se stessi e la propria lotta in un materiale estraneo, tale fu il pathos del romanzo barocco. La concezione del mondo barocca con le sue polarità, con la sovratensione della sua unità contraddittoria, penetrando nel materiale storico, ne eliminava ogni traccia di interna autonomia, ogni interna resistenza del mondo culturale altrui che aveva creato

quel materiale, e trasformava quel materiale in un involucro stilizzato esterno per il proprio contenuto (60).

Il significato storico del romanzo barocco è straordinariamente grande. Quasi tutte le varietà del nuovo romanzo sono sorte geneticamente dai suoi vari momenti. Esso, che era l'erede di tutto il precedente sviluppo del romanzo e che aveva utilizzato ampiamente tutta questa eredità (il romanzo sofisticato, l'Amadigi, il romanzo pastorale), seppe unificare in sé tutti i momenti, che nell'ulteriore sviluppo figurano ormai separatamente, come varietà autonome: il momento problematico, avventuroso, storico, psicologico, sociale. Il romanzo barocco è diventato per l'età successiva un'enciclopedia del materiale: dei motivi romanzeschi e delle situazioni d'intreccio. La maggior parte dei motivi del nuovo romanzo, che lo studio comparato rivela come d'origine classica o orientale, sono penetrati qui attraverso il romanzo barocco; quasi tutte le ricerche genealogiche conducono direttamente ad esso e solo poi alle fonti medievali e classiche (e, più in là, all'Oriente).

Il romanzo barocco è stato giustamente denominato «romanzo di prove». In questo senso, esso è il compimento del romanzo sofisticato, che era anch'esso romanzo di prove (della fedeltà e della castità degli innamorati divisi). Ma qui, nel romanzo barocco, la prova dell'eroismo e della fedeltà del protagonista, della sua assoluta impeccabilità unifica molto più organicamente il materiale grandioso e svariatissimo del romanzo. Tutto qui è pietra di paragone, mezzo per provare tutti gli aspetti e tutte le qualità che al protagonista sono richieste dall'ideale barocco dell'eroismo. Il materiale è organizzato in modo solido e profondo dall'idea della prova.

Sull'idea della prova e sulle altre idee organizzatrici del [p. 196] genere romanzesco è necessario soffermarsi in modo particolare.

L'idea della prova del protagonista e della sua parola è forse l'idea organizzatrice principale del romanzo, quella che lo differenzia radicalmente dall'epos: l'eroe epico fin dal principio sta al di là di ogni prova; un'atmosfera di dubbio circa l'eroismo del protagonista nel mondo epico è impensabile.

L'idea della prova permette di organizzare in modo profondo e sostanziale il multiforme materiale romanzesco intorno al protagonista. Ma il contenuto stesso dell'idea della prova nelle varie epoche e nei vari gruppi sociali può mutare radicalmente. Nel romanzo sofisticato questa idea, formatasi sul terreno della casistica retorica della seconda sofistica, ha un carattere grossolanamente formale e esteriore (manca del tutto il momento psicologico e etico). Diversa era questa idea nelle leggende protocristiane, nelle agiografie e nelle autobiografie-confessioni, unendosi qui di solito all'idea di crisi e di rigenerazione (sono le forme embrionali del romanzo avventuroso-confessorio di prove). L'idea cristiana del martirio (la prova mediante la sofferenza e la morte), da una parte, e l'idea della tentazione (la prova delle seduzioni), dall'altra, danno un contenuto specifico all'idea di prova, organizzatrice del materiale, nell'enorme letteratura agiografica protocristiana e poi medievale (61). Un'altra varietà dell'idea di prova organizza il materiale del romanzo cavalleresco classico in versi, varietà che unifica in sé sia le peculiarità delle prove del romanzo greco (la prova della fedeltà amorosa e del valore) sia quelle della leggenda cristiana (la prova mediante le sofferenze e le seduzioni). La stessa idea, ma indebolita e ristretta, organizza il romanzo cavalleresco in prosa, ma lo organizza in modo fiacco e esteriore, senza penetrare fino al cuore del materiale. Infine, nel romanzo barocco essa unifica con straordinaria forza compositiva un materiale grandioso e

svariatissimo.

Anche nell'ulteriore sviluppo del romanzo l'idea della prova conserva il suo precipuo significato organizzatore, [p. 197] riempiendosi, a seconda dell'epoca, di vario contenuto ideologico; i legami con la tradizione sono conservati, ma preponderano ora queste ora quelle linee di tale tradizione (la linea classica, agiografica, barocca). Una particolare varietà dell'idea della prova, estremamente diffusa nel romanzo del XIX secolo, è la prova della vocazione, della genialità, dell'elezione. Qui rientra prima di tutto il tipo romantico dell'elezione e la sua prova mediante la vita. Poi un'importantissima varietà dell'elezione è incarnata dai parvenus napoleonici nel romanzo francese (i protagonisti di Stendhal e di Balzac). In Zola l'idea dell'elezione si trasforma nell'idea dell'idoneità alla vita, della salute biologica e dell'adattamento dell'uomo: come prova del pieno valore biologico dei protagonisti (con risultato negativo) è organizzato il materiale dei suoi romanzi. Un'altra varietà è la prova della genialità (spesso unita alla prova parallela dell'idoneità vitale dell'artista). Le altre varietà del XIX secolo sono: la prova della personalità forte, che per varie ragioni si contrappone alla collettività, pretendendo all'indipendenza e all'orgogliosa solitudine o al ruolo di capo designato; la prova del riformatore morale o dell'immoralista; la prova del nietzschiano, della donna emancipata, ecc.: sono tutte idee organizzatrici diffusissime nel romanzo europeo del XIX e dell'inizio del XX secolo (62). Una particolare varietà del romanzo di prove è il romanzo russo dell'intellettuale che prova la sua idoneità e validità sociale (il tema dell'«uomo superfluo»), romanzo che a sua volta si scinde in una serie di sottovarietà (da Puškin alla prova dell'intellettuale nella rivoluzione).

L'idea della prova ha un enorme significato anche nel romanzo d'avventure puro. La produttività di questa idea si manifesta esteriormente nel fatto che essa permette di unire organicamente nel romanzo avventure intense e varie a una problematica profonda e a una psicologia complessa. Tutto dipende dalla profondità ideologica, dall'opportunità e progressività storico-sociale del contenuto dell'idea di prova che organizza il romanzo; a seconda di queste qualità il romanzo raggiunge la massima pienezza, ampiezza e profondità di [p. 198] tutte le sue possibilità di genere. Il puro romanzo d'avventure spesso restringe le possibilità del genere romanzesco quasi fino al minimo, ma tuttavia il nudo intreccio, la nuda avventura di per sé non può mai essere la forza che organizza il romanzo. Anzi, in ogni intreccio, in ogni avventura noi rinveniamo le tracce di un'idea che prima li ha organizzati, idea che ha dato un corpo e un'anima all'intreccio, ma che adesso ha perso la sua forza ideologica e vi alita appena. Per lo più l'intreccio d'avventure è organizzato dall'idea declinante della prova del protagonista, però non sempre.

Il nuovo romanzo europeo d'avventure ha due fonti sostanzialmente diverse. Un tipo di romanzo d'avventure porta all'alto romanzo barocco di prove (è il tipo predominante di romanzo d'avventure), l'altro porta a Gil Blas (Histoire de Gil Blas de Santillana) e più indietro a Lazzarino del Tormes (La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades), cioè è legato al «romanzo picaresco». Anche nell'antichità classica troviamo questi due tipi, rappresentati, da una parte, dal romanzo sofisticato, dall'altra da Petronio. Il primo tipo fondamentale di romanzo d'avventure è organizzato, come il romanzo barocco, da una determinata varietà dell'idea di prova, idea ideologicamente in estinzione e ormai tutta esteriore. Eppure il romanzo di questo tipo è molto più complesso e ricco e non rinuncia interamente a una certa problematicità e

psicologia: in esso si sente il sangue del romanzo barocco, dell'Amadigi, del romanzo cavalleresco e, risalendo più addietro, dell'epos, della leggenda cristiana e del romanzo greco (63). Tale è il pathos del romanzo d'avventure inglese e americano (De Foe, Lewis, Radcliffe, Walpole, Cooper, London, ecc.); tali sono anche le principali varietà del romanzo francese d'avventure e d'appendice. Abbastanza spesso si osserva una mescolanza dei due tipi, ma in questi casi il principio organizzatore del tutto è sempre il primo tipo (il romanzo di prove) in quanto più forte e dominante. Il fermento barocco del romanzo d'avventure è molto forte: persino nella struttura del romanzo d'appendice del più basso rango si possono rinvenire momenti che attraverso il romanzo [p. 199] barocco e l'Amadigi ci portano alle forme della biografia protocristiana, dell'autobiografia e della leggenda del mondo ellenistico-romano. Un romanzo come il famigerato Rocambole di Ponson du Terrail è pieno delle reminiscenze più antiche. Alla base della sua struttura traspaiono le forme del romanzo di prove ellenistico-romano con la crisi e la rigenerazione (Apuleio e le leggende protocristiane sulla conversione del peccatore). Troviamo in esso tutta una serie di momenti che attraverso il romanzo barocco portano all'Amadigi e, più indietro, al romanzo cavalleresco in versi. Nello stesso tempo si scopre anche la presenza di momenti del secondo tipo (Lazarillo, Gil Blas), ma lo spirito barocco in esso, naturalmente, domina.

Qualche parola su Dostoevskij. I suoi romanzi sono espliciti romanzi di prove. Senza toccare il contenuto dell'originale idea di prova posta alla base della loro struttura, soffermiamoci brevemente sulle tradizioni storiche che hanno lasciato la loro traccia in questi romanzi. Al romanzo barocco Dostoevskij era legato lungo quattro linee: attraverso il «romanzo sensazionale» (64) inglese (Lewis, Radcliffe, Walpole, ecc.), attraverso il romanzo avventuroso-sociale francese dei bassifondi (E. Sue), attraverso i romanzi di prove di Balzac e, infine, attraverso il romanticismo tedesco (soprattutto per il tramite di Hoffmann). Ma, oltre a ciò, Dostoevskij, grazie alla religione ortodossa, era direttamente legato alla letteratura agiografica e alla leggenda cristiana, con la loro specifica concezione della prova. Da ciò è determinata l'unione organica, attuata nei suoi romanzi, di avventura, confessione, problematicità, agiografia, crisi e rigenerazione, cioè tutto il complesso che è caratteristico già del romanzo ellenistico-romano di prove (per quanto possiamo giudicare in base a Apuleio, alle notizie giunteci su alcune autobiografie e alla leggenda agiografica protocristiana).

Gli studi del romanzo barocco, che contiene un enorme materiale dello sviluppo anteriore di questo genere, sono della massima importanza per la comprensione delle principali varietà romanzesche dell'età moderna. Quasi tutte le linee conducono direttamente ad esso, e poi più indietro: al medioevo, al mondo ellenistico-romano e all'Oriente.

[p. 200] Nel XVIII secolo Wieland, Wezel, Blanckenburg, e poi Goethe e i romantici proclamarono - come contrappeso al romanzo di prove - la nuova idea del «romanzo di formazione» e, in particolare, del «romanzo di educazione».

L'idea di prova non ha rapporto con la formazione dell'uomo; in alcune sue forme essa conosce la crisi, la rigenerazione, ma non conosce lo sviluppo, il divenire, il graduale formarsi dell'uomo. Essa parte dall'uomo bell'e pronto e lo sottopone a prova dal punto di vista di un ideale che è anch'esso già bell'e pronto. Tipici sono, in questo senso, il romanzo cavalleresco e, in particolare, il romanzo barocco, che postulano direttamente la nobiltà innata, inerte e immobile dei suoi protagonisti.

A questo il nuovo romanzo contrappone il divenire dell'uomo, da una parte, e una certa duplicità, la non integrità dell'uomo vivo, la mescolanza di bene e di male, di forza e di debolezza, dall'altra. La vita coi suoi eventi non serve più da pietra di paragone e da mezzo di prova dell'eroe bell'e pronto (o, nel migliore dei casi, da fattore stimolante dello sviluppo dell'essenza già prefigurata e predeterminata del protagonista): adesso la vita coi suoi eventi, illuminata dall'idea di formazione, si svela come esperienza del protagonista, come scuola, come ambiente, che per la prima volta modellano e formano il carattere del protagonista e la sua concezione del mondo. L'idea della formazione e dell'educazione permettono di organizzare in modo nuovo il materiale intorno al protagonista e di svelare in questo materiale aspetti assolutamente inediti.

L'idea della formazione e dell'educazione e l'idea della prova non si escludono affatto nel quadro del moderno romanzo, anzi possono unirsi in modo organico e profondo. La maggior parte dei grandi esemplari del romanzo europeo uniscono in sé organicamente entrambe le idee (soprattutto nel XIX secolo, quando gli esemplari puri del romanzo di prove e del romanzo di formazione diventano abbastanza rari). Così, già il Parzival unisce in sé l'idea (dominante) della prova e l'idea della formazione. Lo stesso si deve dire anche del romanzo classico di educazione: il Wilhelm Meister dove l'idea di educazione (qui ormai predominante) si unisce all'idea di prova.

Il tipo di romanzo creato da Fielding e in parte da Sterne [p. 201] è anch'esso caratterizzato dall'unione di entrambe le idee, prese in proporzioni quasi uguali. Sotto l'influsso di Fielding e di Sterne si è creato il tipo continentale del romanzo di educazione, che è rappresentato da Wieland, Wezel, Hippel e Jean Paul; qui la prova dell'idealista e dello strambo porta non al loro nudo smascheramento, ma alla loro mutazione in persone dal pensiero più realistico; la vita qui non è soltanto pietra di paragone, ma è anche scuola.

Tra le originali varietà dell'unione dei due tipi di romanzo indicheremo ancora Enrico il Verde (Der grüne Heinrich) di G. Keller, che organizza tutt'e due le idee. Analogamente è costruito il Jean-Christophe di Romain Rolland.

Col romanzo di prove e col romanzo di formazione non si esauriscono, naturalmente, tutti i tipi di organizzazione del romanzo. Basta indicare le idee organizzatrici assolutamente nuove introdotte dalla struttura biografica e autobiografica del romanzo. La biografia e l'autobiografia nel corso del loro sviluppo hanno elaborato una serie di forme determinate da particolari idee organizzatrici, ad esempio, da quelle di «virtù e valore» come base dell'organizzazione del materiale biografico, o di «azioni e opere» o di «successi-insuccessi», ecc.

Torniamo al romanzo barocco di prove, dal quale ci ha sviato il nostro excursus. Quale è l'impostazione della parola in questo romanzo e quale è il suo rapporto con la pluridiscorsività?

La parola del romanzo barocco è parola patetica. Proprio qui si è creato (più esattamente: ha raggiunto la pienezza del proprio sviluppo) il patetismo romanzesco, tanto dissimile dal pathos poetico. Il romanzo barocco è diventato il vivaio di un patetismo specifico dovunque è penetrato il suo influsso e si sono mantenute le sue tradizioni, cioè principalmente nel romanzo di prove (e nei suoi elementi del tipo misto).

Il patetismo barocco è determinato dall'apologetica e dalla polemica. E' un pathos prosastico, che di continuo sente la resistenza della parola altrui, del punto di vista altrui, il pathos della giustificazione (autogiustificazione) e dell'accusa.

L'idealizzazione eroicizzante del romanzo barocco non è epica: è, come quella che si ha nel romanzo cavalleresco, un'idealizzazione astratta, polemica e soprattutto apologetica; ma, a differenza del romanzo cavalleresco, essa è profondamente [p. 202] patetica e dietro di essa stanno reali forze sociali culturali che diventano coscienti di sé. Sull'originalità di questo pathos romanzesco è necessario soffermarsi.

La parola patetica è del tutto sufficiente a sé e al proprio oggetto. Nella parola patetica, infatti, il parlante mette tutto se stesso senza alcun distanziamento e senza alcuna riserva. La parola patetica appare come parola direttamente intenzionale.

Però il pathos è lungi dall'essere sempre così. La parola patetica può essere anche convenzionale, e persino duplice, come la parola bivoca. E proprio così quasi inevitabilmente è il pathos nel romanzo, poiché qui esso non ha e non può avere un appoggio reale e deve cercarlo negli altri generi. Il pathos romanzesco non ha parole proprie, e deve prendere in prestito parole altrui. Il vero pathos oggettuale è soltanto il pathos poetico.

Il patetismo romanzesco restaura sempre nel romanzo qualche altro genere che nella sua forma diretta e pura ha già perso il suo terreno reale. La parola patetica nel romanzo è quasi sempre il surrogato di un genere ormai inaccessibile a un dato tempo e a una data forza sociale: è la parola del predicatore senza pulpito, del giudice severo senza potere giudiziario e punitivo, del profeta senza missione, del politico senza potere politico, del credente senza chiesa, ecc.: sempre la parola patetica è legata a orientamenti e posizioni che sono inaccessibili all'autore in tutta la loro serietà e coerenza, ma che nello stesso tempo egli deve convenzionalmente riprodurre con la propria parola. Tutte le forme e i mezzi patetici della lingua - lessicali, sintattici e compositivi - si sono fusi con questi determinati orientamenti e posizioni, tutti servono a una forza organizzatrice e implicano per il parlante una delegazione sociale determinata e organizzata. Non c'è lingua per il pathos puramente individuale della persona che scrive un romanzo: egli, senza volerlo, deve salire sul pulpito, assumere la posa del predicatore, del giudice, ecc. Non c'è pathos senza minacce, maledizioni, promesse, benedizioni, ecc. (65). Nel discorso patetico non si può fare un passo, senza [p. 203] arrogarsi il titolo di una forza, di un rango, di una posizione, ecc. In ciò sta la «maledizione» della parola patetica diretta nel romanzo. Per questo appunto il vero pathos nel romanzo (e in generale nella letteratura) teme la parola patetica diretta e non si stacca dall'oggetto.

La parola patetica e le sue immagini sono nate e si sono formate in un'immagine di lontananza e sono organicamente legate alla categoria gerarchico-assiologica del passato. Nella zona familiare del contatto con l'incompiuto presente non c'è posto per queste forme di pathos, che inevitabilmente distrugge la zona del contatto (ad esempio, in Gogol'). Si impone un'alta posizione gerarchica, che però in questa zona è impossibile (di qui la falsità e l'affettazione).

Il pathos apologetico e polemico del romanzo barocco si unisce organicamente alla specifica idea barocca della prova dell'impeccabilità innata e immutabile del protagonista. Per tutto ciò che è essenziale, tra il protagonista e l'autore non c'è distanza; la massa verbale fondamentale del romanzo si trova su un solo piano; così, essa in tutti i suoi momenti e in misura uniforme è correlata alla pluridiscorsività e non la introduce tra i suoi elementi costitutivi, ma la lascia fuori di sé.

Il romanzo barocco unisce in sé la molteplicità dei generi intercalari. Anch'esso aspira ad essere un'enciclopedia di tutte le specie di lingua letteraria della sua epoca e persino un'enciclopedia

di tutte le conoscenze e nozioni possibili (filosofiche, storiche, politiche, geografiche, ecc.). Si può dire che nel romanzo barocco è raggiunto il limite dell'enciclopedicità propria della prima linea stilistica (66).

Dal romanzo barocco partono due rami di ulteriore sviluppo (essi sono anche i due rami di tutta la prima linea): uno continua il momento eroico-avventuroso del romanzo barocco (Lewis, Radcliffe, Walpole, ecc.), l'altro continua il romanzo (per lo più epistolare) patetico-psicologico del XVII-XVIII secolo (La Fayette, Rousseau, Richardson, ecc.). Su questo romanzo dobbiamo dire qualche parola, poiché il suo significato stilistico per l'ulteriore storia del romanzo è stato grande.

[p. 204] Il romanzo psicologico sentimentale è legato geneticamente alla lettera inserita del romanzo barocco e al patetismo epistolare amoroso sentimentale, che nel romanzo barocco fu soltanto un momento del suo patetismo polemico-apologetico, e un momento secondario.

Nel romanzo psicologico-sentimentale la parola patetica muta: essa diventa intima e, perdendo le ampie proporzioni politiche e storiche proprie del romanzo barocco, si unisce a un didattismo morale corrente, bastevole alla sfera ristretta della vita privata familiare. Il patetismo diventa «da camera». Mutano, di conseguenza, anche i rapporti tra la lingua romanzesca e la pluridiscorsività: essi diventano più stretti e immediati, e in primo piano avanzano i generi puramente quotidiani: la lettera, il diario, le conversazioni d'ogni giorno. Il didattismo di questo patetismo sentimentale diventa concreto e penetra nei dettagli della vita quotidiana, dei rapporti intimi tra le persone e della vita interiore della personalità.

Si crea la specifica zona spazio-temporale del patetismo sentimentale «da camera». E' la zona della lettera e del diario. Sono diverse le zone di contatto e di familiarità (di «vicinanza»), a seconda che si tratti della piazza o della camera; diversi sono, da questo punto di vista, il palazzo e la casa, il tempio (la cattedrale) e la cappella protestante. Non si tratta di proporzioni, ma di particolare organizzazione dello spazio (qui sono opportuni i paralleli con l'architettura e la pittura).

Il romanzo patetico-sentimentale è sempre legato a un sostanziale mutamento della lingua letteraria nel senso di un suo avvicinamento a quella colloquiale. Ma la lingua colloquiale qui è ordinata e normalizzata dal punto di vista della categoria della letterarietà e diventa la lingua unitaria dell'espressione diretta delle intenzioni d'autore, e non una delle lingue della pluridiscorsività che orchestrano queste intenzioni. Essa si contrappone sia alla pluridiscorsività disordinata e grossolana della vita corrente, sia ai generi letterari alti arcaici e convenzionali, come autentica lingua unitaria della letteratura e della vita, lingua adeguata alle vere intenzioni e alla vera espressione umana.

Il momento della contrapposizione alla vecchia lingua letteraria e ai corrispondenti generi poetici alti che la conservano ha, nel romanzo sentimentale, un'importanza decisiva. [p. 205] Oltre alla bassa e triviale pluridiscorsività d'ogni giorno, che deve essere ordinata e nobilitata, al sentimentalismo e alla sua parola si contrappone la pluridiscorsività letteraria quasi-alta e falsa, che deve essere smascherata e rifiutata. Ma questo atteggiamento verso la pluridiscorsività letteraria è polemico, e lo stile e la lingua rifiutati non sono introdotti nel romanzo, ma restano, come suo sfondo dialogizzante, fuori dell'opera.

I momenti essenziali dello stile sentimentale sono determinati proprio da questa contrapposizione al patetismo alto eroicizzante e

astrattamente tipicizzante. Le descrizioni particolareggiate, la stessa sottolineatura voluta dei particolari secondari, meschini, quotidiani, l'orientamento della raffigurazione sull'impressione diretta suscitata dall'oggetto e, infine, il pathos della debolezza indifesa, e non della forza eroica, il voluto restringimento dell'orizzonte e dell'arena delle prove dell'uomo fino a ridurli al piccolo mondo immediato (al limite, a una stanza), tutto ciò è determinato dalla contrapposizione polemica allo stile letterario rifiutato.

Però per sostituire una convenzionalità il sentimentalismo non fa che crearne un'altra, anch'essa astratta, solo che prescinde da altri momenti della realtà. La parola nobilitata dal patetismo sentimentale, parola che pretende di sostituire la parola grossolana della vita corrente, viene a trovarsi inevitabilmente, con la pluridiscorsività reale della vita, nel conflitto ideologico senza esito finale e nell'insolubile malinteso dialogizzato in cui si trova la nobilitata parola dell'Amadigi nelle situazioni e nei dialoghi del Don Chisciotte. Il dialogismo unilaterale riposto nella parola sentimentale si attualizza nel romanzo della seconda linea stilistica, dove il patetismo sentimentale risuona parodicamente, come lingua tra altre lingue, come un aspetto del dialogo delle lingue intorno all'uomo e al mondo (67).

La parola patetica diretta non è morta, naturalmente, col romanzo barocco (il patetismo eroico e il patetismo degli orrori) [p. 206] e col sentimentalismo (il patetismo intimistico del sentimento), ma ha continuato a vivere come una varietà essenziale della diretta parola d'autore, cioè della parola che in modo diretto e esplicito, senza rifrazione, esprime le intenzioni d'autore. Essa ha continuato a vivere, ma ormai in nessuna varietà importante di romanzo essa costituisce la base dello stile. Dovunque appaia la parola patetica diretta, la sua natura resta immutabile: il parlante (l'autore) assume la posa convenzionale del giudice, del predicatore, del maestro, ecc., oppure la sua parola appella polemicamente all'impressione immediata, ricevuta dall'oggetto e dalla vita, senza che alcun presupposto ideologico la intorbidì. E' tra questi due limiti che si muove la diretta parola d'autore in Tolstoj. Le peculiarità di questa parola sono sempre determinate dalla pluridiscorsività (della letteratura e della vita) alla quale questa parola dialogicamente (polemicamente o didatticamente) è correlata; ad esempio, una raffigurazione diretta, «immediata» è la de-eroicizzazione polemica del Caucaso, della guerra e delle gesta militari, persino della natura.

Coloro che negano l'artisticità del romanzo e riducono la parola romanzesca alla parola retorica, solo esternamente adornata da immagini pseudo-poetiche, si riferiscono soprattutto alla prima linea stilistica del romanzo, poiché esteriormente essa sembra giustificare le loro affermazioni. Bisogna riconoscere che in questa linea, in quanto essa aspira al suo limite, la parola romanzesca non attua le proprie possibilità specifiche e spesso (anche se tutt'altro che sempre) cade in una vuota retorica o in una falsa poeticità. Eppure anche qui, nella prima linea, la parola romanzesca è profondamente originale, radicalmente diversa sia da quella retorica sia anche da quella poetica. Questa originalità è determinata dall'essenziale rapporto dialogico con la pluridiscorsività. Anche per la prima linea del romanzo la stratificazione sociale della lingua, nel processo della sua formazione, è la base dell'organizzazione stilistica della parola. La lingua del romanzo si costruisce in una ininterrotta interazione dialogica con le lingue che la circondano.

Anche la poesia trova la lingua stratificata nel processo del suo ininterrotto divenire ideologico, la trova divisa in lingue. Essa

vede anche la propria lingua circondata da lingue, dalla pluridiscorsività letteraria e extraletteraria. Ma la poesia, [p. 207] che tende al limite della propria purezza, lavora nella propria lingua come se essa fosse unica e unitaria, come se fuori di essa non ci fosse alcuna pluridiscorsività. La poesia sembra tenersi nel mezzo del territorio della sua lingua, senza avvicinarsi ai confini di questo territorio, dove essa inevitabilmente entrerebbe in contatto dialogico con la pluridiscorsività: essa si guarda dal gettare sguardi al di là dei confini della propria lingua. Se nelle epoche di crisi linguistica la poesia muta la propria lingua, subito essa canonizza la propria nuova lingua come unica e unitaria, come se un'altra lingua non esistesse neppure.

La prosa romanzesca della prima linea stilistica sta sul confine della propria lingua ed è dialogicamente correlata alla pluridiscorsività circostante, ha risonanza nei momenti essenziali di questa e quindi partecipa al dialogo delle lingue. Essa vuole essere percepita proprio sullo sfondo di questa pluridiscorsività, poiché soltanto nella connessione dialogica con essa si scopre il suo senso artistico. Questa parola è l'espressione di una coscienza linguistica profondamente relativizzata dalla pluridiscorsività e dal plurilinguismo.

Col romanzo la lingua letteraria dispone di un organo che le permette di prendere coscienza della propria pluridiscorsività. La pluridiscorsività-in-sé diventa, nel romanzo e grazie al romanzo, pluridiscorsività-per-sé: le lingue si correlano dialogicamente e cominciano a esistere l'una per l'altra (come le repliche di un dialogo). Proprio grazie al romanzo le lingue si illuminano a vicenda e la lingua letteraria diventa dialogo di lingue che si conoscono e si capiscono tra loro.

I romanzi della prima linea stilistica vanno verso la pluridiscorsività dall'alto in basso: condiscono, per così dire, ad essa (una posizione particolare è occupata dal romanzo sentimentale: tra la pluridiscorsività e i generi alti). I romanzi della seconda linea, al contrario, vanno dal basso in alto: dal profondo della pluridiscorsività essi salgono nelle sfere superiori della lingua letteraria e se ne impossessano. Punto di partenza è qui il punto di vista della pluridiscorsività sulla letterarietà.

E' molto difficile, soprattutto all'inizio di uno sviluppo, parlare di una netta differenza genetica di due linee. Abbiamo già rilevato che il romanzo cavalleresco classico in versi [p. 208] non si sistema interamente nell'ambito della prima linea e che il Parzival di Wolfram, ad esempio, è già indubbiamente un grande esemplare di romanzo della seconda linea.

Però, nella storia ulteriore della prosa europea, la parola bivoca si elabora, come nell'antichità classica, nei generi epici minori (fabliaux, Schwanken, piccoli generi parodici), fuori della strada maestra dell'alto romanzo cavalleresco. Proprio qui si elaborano i tipi e le varietà fondamentali della parola bivoca che poi cominciano a determinare lo stile del grande romanzo della seconda linea: parola parodica in tutte le gradazioni e sfumature, ironica, umoristica, narrativa, ecc.

Proprio qui, in scala ridotta - nei bassi generi minori, sul palco dei saltimbanchi, sulle piazze dei mercati, nelle canzoni e nelle storielle da trivio, - si elaborano i procedimenti per costruire le immagini della lingua, per associare la parola all'immagine del parlante, per mostrare in modo oggettivo la parola insieme con l'uomo, non come parola di una lingua universale e impersonale, ma come parola caratteristica o socialmente tipica di una persona data:

prete, cavaliere, mercante, contadino, giurista, ecc. Ogni parola ha il suo proprietario interessato e parziale e non ci sono parole universali «di nessuno». Tale è, per così dire, la filosofia della parola della novella satirico-realistica popolare e degli altri generi bassi parodici e buffoneschi. Anzi, il modo di sentire la lingua, modo che sta alla base di questi generi, è impregnato di una profondissima sfiducia verso la parola umana come tale. Per la comprensione della parola è importante non il suo diretto senso oggettuale e espressivo - questo è il falso sembiante della parola, - ma l'uso effettivo e sempre interessato di questo senso e di questa espressione da parte del parlante, uso determinato dalla posizione di questo (professione, ceto, ecc.) e dalla situazione concreta. Chi parla e in quali circostanze parla: ecco ciò che determina il senso reale della parola. Ogni significato e ogni espressione diretti sono falsi, in particolare sono patetici.

Qui si prepara quello scetticismo radicale nella valutazione della parola diretta e di ogni serietà diretta, confinante con la negazione della possibilità di una parola diretta non falsa, che trova la sua espressione più profonda in Villon, Rabelais, Sorel, Scarron, ecc. Qui si prepara anche la nuova categoria dialogica della replica verbale e efficace alla menzogna [p. 209] patetica che nella storia del romanzo europeo (e non del romanzo soltanto) ha svolto un ruolo estremamente importante: la categoria dell'allegro inganno. Alla menzogna patetica accumulatasi nella lingua di tutti i generi alti, ufficiali, canonizzati e nella lingua di tutte le professioni, i ceti e le classi riconosciuti e ben piazzati, si contrappone non la verità patetica e diretta, ma l'allegro e intelligente inganno come giustificata menzogna ai mentitori. Alle lingue dei preti e dei monaci, dei re e dei signori, dei cavalieri e dei ricchi cittadini, dei dotti e dei giuristi, alle lingue di tutti i potenti e i ben piazzati nella vita si contrappone la lingua dell'allegro furfante che riproduce parodicamente, là dove è necessario, qualsiasi patetismo, ma che lo rende innocuo, allontanandolo dalle labbra col sorriso e con l'inganno, facendosi beffa della menzogna e così trasformando la menzogna in un allegro inganno. La menzogna è illuminata dalla coscienza ironica e parodia se stessa sulle labbra dell'allegro furfante.

Le forme del grande romanzo della seconda linea sono precedute, e preparate, da originali ciclizzazioni di novelle satiriche e parodiche. Noi non possiamo trattare qui i problemi di questa ciclizzazione prosastico-romanzesca, le sue differenze essenziali rispetto a quella epica, i vari tipi di unificazione delle novelle e altri momenti analoghi che esulano dall'ambito della stilistica.

Accanto all'immagine del furfante compare, spesso fondendosi con essa, l'immagine dello sciocco (o dell'autentico semplicione o della maschera del furfante). Oltre all'allegro inganno, al patetismo menzognero si contrappone l'ingenuità sempliciona che non lo comprende (o lo comprende in modo travisato, alla rovescia) e che rende «straniata» l'alta realtà della parola patetica.

Questo straniamento prosastico del mondo della convenzionalità patetica da parte della stupidità (della semplicità, dell'ingenuità) che non comprende ha avuto un enorme significato per tutta la successiva storia del romanzo. Se l'immagine dello sciocco, nell'ulteriore sviluppo della prosa romanzesca, ha perso la sua importante funzione organizzatrice (come anche l'immagine del furfante), il momento dell'incomprensione delle convenzioni sociali e dei nomi, delle cose e degli eventi alti e patetici resta quasi dappertutto un ingrediente dello stile prosastico. Il prosatore raffigura il [p. 210] mondo con le parole di un narratore che non comprende la convenzionalità di questo mondo e non conosce i suoi

importanti e alti nomi poetici, dotti e d'altro tipo, oppure introduce un protagonista che non comprende, oppure, infine, lo stile diretto d'autore implica una incomprensione voluta (polemica) dell'interpretazione abituale del mondo (ad esempio, in Tolstoj). E' possibile, naturalmente, l'uso simultaneo del momento dell'incomprensione e della stupidità prosastica in tutti e tre i modi.

Talvolta l'incomprensione ha un carattere radicale ed è il principale fattore stilisticamente formativo del romanzo (ad esempio, nel *Candido* [Candide ou l'Optimisme] di Voltaire, in Stendhal, in Tolstoj), ma spesso l'incomprensione, da parte di determinate lingue, del senso attribuito alla vita, si limita soltanto ad alcuni suoi aspetti. Tale è, ad esempio, Belkin come narratore (68): il prosaismo del suo stile è determinato dalla sua incapacità di comprendere la portata poetica di certi momenti degli eventi raccontati: egli, per così dire, trascura tutte le possibilità e gli effetti poetici ed espone in modo (volutamente) arido e conciso tutti i momenti poeticamente più ricchi. Un poeta altrettanto cattivo è Grinëv (69) (non a caso scrive brutte poesie). Nel racconto di Maksim Maksimovič (Un eroe del nostro tempo) è presentata l'incomprensione della lingua e del patetismo byroniani.

La mescolanza di incomprensione e di comprensione, di stupidità, semplicità e ingenuità e di intelligenza è un fenomeno diffuso e profondamente tipico della prosa romanzesca. Si può dire che il momento dell'incomprensione e della stupidità specifica (voluta) quasi sempre determina in varia misura la prosa romanzesca della seconda linea stilistica.

Nel romanzo la stupidità (l'incomprensione) è sempre polemica: essa è dialogicamente correlata all'intelligenza (alla falsa intelligenza superiore), polemizza con essa e la smaschera. La stupidità, come l'allegro inganno e come tutte le altre categorie romanzesche, è una categoria dialogica, che scaturisce dallo specifico dialogismo della parola romanzesca. Perciò la stupidità (l'incomprensione), nel romanzo, è sempre riferita alla lingua, alla parola: alla sua base c'è sempre [p. 211] un'incomprensione polemica della parola altrui, della menzogna patetica altrui che ha avviluppato il mondo e pretende di interpretarlo, un'incomprensione polemica delle universali e canonizzate lingue incancrenite nella menzogna, coi nomi pomposi che danno alle cose e agli eventi: della lingua poetica, pedantesca dotta, religiosa, politica, giuridica, ecc. Di qui la molteplicità delle situazioni dialogico-romanzesche o delle contrapposizioni dialogiche: lo sciocco e il poeta, lo sciocco e il dotto pedante, lo sciocco e il moralista, lo sciocco e il prete o il bigotto, lo sciocco e il giurista (lo sciocco che non comprende: in tribunale, a teatro, in una riunione di dotti, ecc.), lo sciocco e il politico, ecc. La molteplicità di queste situazioni è ampiamente usata nel *Don Chisciotte* (soprattutto il governatorato di Sancio che offre un terreno favorevole allo sviluppo di queste situazioni dialogiche); oppure - considerate tutte le differenze di stile - in Tolstoj: l'uomo che non comprende, in varie situazioni e istituzioni: ad esempio, Pierre nella battaglia, Levin alle elezioni dell'Assemblea della nobiltà, alla seduta del consiglio municipale, durante la conversazione di Koznyšev con un professore di filosofia, durante la conversazione con un economista, ecc., Nechljudov in tribunale, al Senato, ecc. Tolstoj riproduce vecchie tradizionali situazioni romanzesche.

Lo sciocco descritto dall'autore, lo sciocco che strania il mondo della convenzionalità poetica, può essere anch'esso oggetto di scherno d'autore in quanto sciocco. L'autore non è obbligato a solidarizzare con lui fino in fondo. La derisione degli sciocchi

stessi può persino mettersi in primo piano. Ma lo sciocco serve all'autore: con la sua presenza incomprensiva egli strania il mondo della convenzionalità sociale. Raffigurando la stupidità, il romanzo impara l'intelligenza e la saggezza della prosa. Guardando lo sciocco e guardando il mondo con gli occhi dello sciocco, l'occhio del romanziere impara a vedere con l'ottica della prosa un mondo avvolto nella convenzione e nella menzogna patetica. L'incomprensione delle lingue comunemente accettate e in apparenza universali insegna a sentire il loro carattere oggettivato e relativo, a esteriorizzarle, ad avvertirne i confini, cioè insegna a individuare e costruire le immagini delle lingue sociali.

Sorvoliamo qui sulle molteplici varietà dello sciocco e dell'incomprensione elaborate nel corso dello sviluppo storico [p. 212] del romanzo. Un determinato romanzo, una determinata corrente artistica mette in primo piano un determinato aspetto della stupidità e dell'incomprensione e, quindi, costruisce la sua immagine dello sciocco (ad esempio, la puerilità nei romantici, gli strambi di Jean Paul). Varie sono anche le lingue straniate correlative agli aspetti della stupidità e dell'incomprensione. E varie sono le funzioni della stupidità e dell'incomprensione nella totalità del romanzo. Lo studio di questi aspetti della stupidità e dell'incomprensione e delle loro variazioni stilistiche e compositive nel loro sviluppo storico è un compito molto importante e interessante della storia del romanzo.

L'allegro inganno del furfante come giustificata menzogna ai menzogneri e la stupidità come giustificata incomprensione della menzogna, ecco le due risposte della prosa all'alto patetismo e ad ogni serietà e convenzionalità. Ma tra il furfante e lo sciocco si leva, come loro originale amalgama, l'immagine del buffone. E' un furfante che indossa la maschera dello sciocco per motivare con l'incomprensione le smascheranti distorsioni e permutazioni delle lingue elevate e dei grandi nomi. Il buffone è una delle figure più antiche della letteratura, e il discorso buffonesco, determinato dallo specifico statuto sociale del buffone (dai privilegi del buffone), è una delle più antiche forme della parola umana nell'arte. Nel romanzo le funzioni stilistiche del buffone, come quelle del furfante e dello sciocco, sono interamente determinate dal rapporto con la pluridiscorsività (con i suoi strati superiori): il buffone è colui che ha il diritto di parlare lingue non riconosciute e di sfigurare malignamente le lingue riconosciute.

Così, l'allegro inganno del furfante che parodia le lingue alte, il maligno svisamento e rovesciamento di queste lingue da parte del buffone e, infine, l'ingenua incomprensione loro da parte dello sciocco, queste tre categorie dialogiche, che organizzano la pluridiscorsività nel romanzo all'alba della sua storia, nell'età moderna si presentano con un'estrema nettezza esteriore e si incarnano nelle immagini simboliche del furfante, del buffone e dello sciocco. Nell'ulteriore sviluppo queste categorie si raffinano, si differenziano, si staccano da queste figure esteriori e simbolicamente immobili, ma continuano a conservare il loro significato di forza che organizza lo stile romanzesco. Da queste categorie è determinata l'originalità [p. 213] dei dialoghi romanzeschi che affondano le loro radici nell'interna dialogicità della lingua stessa, cioè nella reciproca incomprensione dei parlanti in lingue diverse. Per l'organizzazione dei dialoghi drammatici queste categorie, al contrario, possono avere soltanto un significato secondario, poiché sono prive del momento della compiutezza drammatica. Il furfante, lo sciocco e il buffone sono i protagonisti di una serie di episodi avventurosi e di opposizioni dialogiche che non possono avere una fine. Perciò è possibile la ciclizzazione prosastica delle novelle intorno a queste figure. Ma proprio per

questo esse non servono al dramma. Il puro dramma tende a una lingua unitaria, individualizzata soltanto dai personaggi drammatici. Il dialogo drammatico è determinato da uno scontro di individui nell'ambito di un solo mondo e di una lingua unitaria (70). La commedia è, entro certi limiti, un'eccezione. Ma è tuttavia caratteristico che la commedia picaresca sia lungi dall'aver raggiunto lo sviluppo del romanzo picaresco. L'immagine di Figaro, in sostanza, è l'unico grande esempio di questa commedia (71).

Per la comprensione dello stile romanzesco le tre categorie da noi analizzate hanno un significato basilare. La culla del romanzo europeo del tempo moderno è stata inaugurata dal furfante, dal buffone e dallo sciocco, i quali tra le sue fasce hanno lasciato il loro berretto a sonagli. Anzi, per la comprensione delle radici preistoriche del pensiero prosastico, e per la comprensione dei suoi legami col folclore, le nostre tre categorie hanno un significato non minore.

La figura del furfante ha determinato la prima grande forma del romanzo della seconda linea: il romanzo picaresco d'avventure.

Capire il protagonista di questo romanzo e la sua parola nella loro originalità è possibile soltanto sullo sfondo dell'alto romanzo cavalleresco di prove, dei generi retorici extraletterari (biografici, confessori, predicatori, ecc.) e poi anche del [p. 214] romanzo barocco. Soltanto su questo sfondo si delinea con assoluta nettezza la radicale novità e profondità della concezione del protagonista e della sua parola nel romanzo picaresco.

Il protagonista, portatore dell'allegro inganno, è posto qui al di là di ogni pathos, sia eroico che sentimentale, ed è posto lì in modo voluto e marcato, e la sua natura antipatetica è messa a nudo dovunque, cominciando dal modo comico in cui esso si presenta e si raccomanda al pubblico, elementi che danno il tono a tutto il racconto successivo, fino alla conclusione finale. Il protagonista sta fuori di tutte le categorie (in sostanza, retoriche) che si trovano alla base dell'immagine del protagonista nel romanzo di prove: al di là di ogni verdetto, di ogni difesa o accusa, autogiustificazione o pentimento. Ciò che si dice dell'uomo assume qui un tono radicalmente nuovo, estraneo ad ogni patetica serietà.

D'altra parte, come già abbiamo detto, queste categorie patetiche hanno determinato interamente l'immagine del protagonista nel romanzo di prove e l'immagine dell'uomo nella maggior parte dei generi retorici: nelle biografie (esaltazione, apologia), nelle autobiografie (autoesaltazione, autogiustificazione), nelle confessioni (pentimento), nella retorica giudiziaria e politica (difesa-accusa), nella satira retorica (smascheramento patetico), ecc. L'organizzazione dell'immagine dell'uomo, la scelta dei tratti, il loro collegamento, i modi di riferire gli atti e gli eventi all'immagine del protagonista sono determinati interamente o dalla sua difesa, apologia, esaltazione, o, al contrario, dall'accusa, dallo smascheramento, ecc. Alla base c'è un'idea normativa e immobile dell'uomo, idea che esclude ogni divenire, per cui il protagonista può ricevere una valutazione o totalmente positiva o totalmente negativa. Anzi, alla base della concezione dell'uomo che determina il protagonista del romanzo sofistico, della biografia e dell'autobiografia antica, e poi anche del romanzo cavalleresco, del romanzo di prove e dei corrispondenti generi retorici preponderano le categorie retorico-giuridiche. L'unità dell'uomo e l'unità dei suoi atti (azioni) ha un carattere retorico-giuridico e quindi, dal punto di vista della successiva concezione psicologica della personalità, sembrano esteriori e formali. Non per nulla il romanzo sofistico è nato da una fantasticheria giuridica, avulsa dalla reale vita giuridica e politica del retore. Lo schema per l'analisi e la

raffigurazione [p. 215] dell'atto umano nel romanzo è stato fornito dalle analisi e dalle raffigurazioni retoriche del «delitto», del «merito», dell'«azione gloriosa», del «diritto politico», ecc. Questo schema ha determinato l'unità dell'atto e la sua qualificazione categorica. Schemi simili erano alla base della raffigurazione di una personalità. E ormai intorno a questo nucleo retorico-giuridico si è disposto il materiale avventuroso, erotico e (primitivo) psicologico.

E' vero che accanto a questo trattamento esteriormente retorico dell'unità della persona umana e dei suoi atti esisteva (dai tempi di sant'Agostino) anche un atteggiamento confessorio, «penitenziale» verso se stessi che possedeva un suo schema di costruzione di un'immagine dell'uomo e dei suoi atti; ma l'influsso di questa idea confessoria dell'uomo interiore (e la corrispondente costruzione della sua immagine) sul romanzo cavalleresco e barocco è stato molto scarso e divenne rilevante soltanto molto più tardi, ormai nell'età moderna.

Su questo sfondo si staglia distintamente prima di tutto il lavoro negativo del romanzo picaresco: la distruzione dell'unità retorica della personalità, dell'atto e dell'evento. Chi è il «furfante», si chiami esso Lazarillo, Gil Blas, ecc.? Un delinquente o una persona onesta, un cattivo o un buono, un vigliacco o un coraggioso? Si può parlare di meriti, delitti e imprese gloriose che creano e determinano la sua fisionomia? Egli sta al di là della difesa e dell'accusa, al di là dell'esaltazione o dello smascheramento, egli non conosce né pentimento né autogiustificazione, non è correlato ad alcuna norma, ad alcun imperativo o ideale, non è unitario e coerente dal punto di vista delle presenti unità retoriche della personalità. L'uomo, qui, è come liberato da tutti i vincoli di queste unità convenzionali e, senza determinarsi né compiersi in esse, se ne fa beffa.

Si disgregano tutti gli antichi legami tra l'uomo e il suo atto, tra l'evento e i suoi partecipanti. Si manifesta una netta rottura tra l'uomo e la sua posizione esterna (il rango, la dignità, il ceto). Intorno al furfante tutte le posizioni e i simboli elevati, sia ecclesiastici che mondani, dei quali con gravità e ipocrita menzogna si rivestiva l'uomo, si trasformano in maschere, in costumi di mascherata, in accessori di teatro. Nell'atmosfera dell'allegro inganno hanno luogo una trasfigurazione [p. 216] e un alleggerimento di tutti questi elevati simboli e posizioni, una loro radicale riaccentuazione.

Alla stessa radicale riaccentuazione sono sottoposte, come abbiamo detto, anche le lingue alte, intimamente legate a precise posizioni dell'uomo.

La parola del romanzo, come il suo protagonista, non si lascia imprigionare da alcuna delle unità accentuali presenti e non si concede ad alcun sistema assiologico-accentuale, e persino là dove non parodia e non ride, essa preferisce restare arida parola informativa, come priva totalmente d'accento.

Il protagonista del romanzo picaresco è contrapposto al protagonista del romanzo di prove e di tentazioni, a nulla è fedele e tutto tradisce, ma per questo è fedele a se stesso, al proprio orientamento antipatetico e scettico. Qui matura una nuova concezione della persona umana, non retorica, ma neppure confessoria, che cerca a tentoni la propria parola e le prepara il terreno. Il romanzo picaresco non orchestra ancora le proprie intenzioni nel senso esatto di questa espressione, ma prepara sostanzialmente questa orchestrazione, liberando la parola dal greve patetismo che l'opprime e da tutti gli accenti necrotizzati e menzogneri e alleggerendo e in un certo senso svuotando la parola. In questo sta il suo significato accanto alla novella picaresca satirica e parodica, all'epos parodico

e alle corrispondenti ciclizzazioni delle novelle intorno alla figura del buffone e dello sciocco.

Tutto ciò prepara i grandi esemplari del romanzo della seconda linea, come il Don Chisciotte. In queste grandi opere nodali il genere romanzesco diventa quello che è e svolge tutte le sue possibilità. Qui maturano definitivamente e raggiungono una piena originalità le autentiche immagini bivoche romanzesche, profondamente differenti dai simboli poetici. Se, nella parodica prosa picaresca e buffonesca, in un'atmosfera di allegro inganno capace di alleviare tutto, un volto sfigurato dalla menzogna patetica si trasformava in una semi-maschera artistica e franca, qui questa semi-maschera è sostituita dall'autentica immagine artistico-prosastica di un volto. Le lingue cessano di essere semplicemente l'oggetto di una parodia puramente polemica o fine a se stessa: senza perdere del tutto la coloritura parodica, esse cominciano a svolgere la funzione di una raffigurazione artistica, di una raffigurazione equa. Il romanzo impara a servirsi di tutte le lingue, le maniere, [p. 217] i generi e costringe tutti i mondi in decadenza e in senescenza, socialmente e ideologicamente estranei e lontani a parlare di sé nella loro propria lingua e col proprio stile; ma l'autore su queste lingue sopraeleva le sue intenzioni e i suoi accenti che dialogicamente si congiungono con essi. L'autore immette il proprio pensiero nell'immagine della lingua altrui senza forzare la volontà di questa lingua e la sua originalità. La parola che il protagonista dice su se stesso e sul suo proprio mondo si fonde organicamente e dall'interno con la parola d'autore detta su di lui e sul suo mondo. Data questa interna fusione di due punti di vista, di due intenzioni e di due espressioni in una sola parola, la sua parodicità acquista un particolare carattere: la lingua parodiata oppone una viva resistenza dialogica alle altrui intenzioni parodianti; nell'immagine stessa comincia a risuonare una conversazione incompiuta; l'immagine diventa aperta e viva interazione di mondi, di punti di vista, di accenti. Di qui la possibilità di una riaccentuazione di questa immagine, la possibilità di rapporti diversi con la discussione risonante all'interno dell'immagine, di varie posizioni in questa discussione e, quindi, di varie interpretazioni dell'immagine stessa. L'immagine diventa polisemica come il simbolo. Così si creano le imperiture figure romanzesche, che vivono in varie epoche di vita diversa. Così, la figura di Don Chisciotte nella successiva storia del romanzo è stata molteplici volte riaccentuata e variamente interpretata, riaccentuazioni e interpretazioni che sono un necessario e organico ulteriore sviluppo di questa figura, la continuazione della discussione incompiuta in essa riposta.

Questa interna dialogicità delle immagini è legata alla generale dialogicità di tutta la pluridiscorsività degli esemplari classici del romanzo della seconda linea stilistica. Qui si rivela e si attualizza la natura dialogica della pluridiscorsività e le lingue si correlano tra loro e si illuminano a vicenda (72). Tutte le essenziali intenzioni d'autore sono orchestrate e rifratte da differenti angoli attraverso le lingue della pluridiscorsività dell'epoca. Soltanto i momenti secondari, puramente informativi e didascalici sono dati nella diretta parola d'autore. [p. 218] La lingua del romanzo diventa un sistema artisticamente organizzato di lingue.

Per integrare e precisare le nostre distinzioni tra la prima e la seconda linea stilistica del romanzo ci soffermeremo ancora su due momenti, che illuminano la differenza tra i romanzi delle due linee nei riguardi della pluridiscorsività.

I romanzi della prima linea, come abbiamo visto, introducevano la molteplicità dei generi quotidiani e semi-letterari per eliminare da essi la grossolana pluridiscorsività e per sostituirla sempre con una lingua uniforme e «nobilitata». Il romanzo era un'enciclopedia non delle lingue, ma dei generi. E' vero che questi generi erano dati sullo sfondo, che li dialogizzava, delle corrispondenti lingue della pluridiscorsività, polemicamente rifiutate o epurate, ma questo sfondo pluridiscorsivo restava fuori del romanzo.

Anche nella seconda linea notiamo la stessa tendenza all'enciclopedicità dei generi (se pure non in ugual grado). Basta citare il Don Chisciotte, ricchissimo di generi intercalari. Però la funzione dei generi inseriti, nei romanzi della seconda linea, muta nettamente. Qui essi servono a un fine principale: introdurre nel romanzo la pluridiscorsività, la varietà delle lingue di un'epoca. I generi extraletterari (ad esempio, quelli della vita corrente) sono introdotti non per «nobilitarli» e «letteraturizzarli» ma proprio perché sono extraletterari, perché era possibile introdurre nel romanzo una lingua extraletteraria (persino un dialetto). La molteplicità delle lingue dell'epoca deve essere rappresentata nel romanzo.

Nel romanzo della seconda linea si forma un'esigenza che ulteriormente spesso è stata proclamata come costitutiva del genere romanzesco (a differenza degli altri generi epici) e che è stata formulata di solito così: il romanzo deve essere il rispecchiamento pieno e multilaterale di un'epoca.

Questa esigenza va formulata diversamente: nel romanzo devono essere rappresentate tutte le voci ideologico-sociali di un'epoca, cioè le lingue in qualche misura essenziali di un'epoca; il romanzo deve essere il microcosmo della pluridiscorsività.

Così formulata, questa esigenza effettivamente è immanente all'idea del genere romanzesco che ha determinato lo sviluppo creativo della maggiore varietà del grande romanzo [p. 219] dell'età moderna, a cominciare dal Don Chisciotte. Questa esigenza riceve un nuovo significato nel romanzo di educazione, dove la stessa idea della formazione e dello sviluppo selettivo dell'uomo esige una pienezza di raffigurazione dei mondi, delle voci, delle lingue sociali, di un'epoca, in seno alle quali si compie questa formazione verificativa e selettiva del protagonista. Ma, naturalmente, non soltanto il romanzo di educazione fondatamente esige questa pienezza (al limite, esauriente) delle lingue sociali. Questa esigenza può unirsi organicamente anche ad altri orientamenti, i più diversi. Ad esempio, i romanzi di E. Sue tendono a raffigurare pienamente i mondi sociali.

Alla base dell'esigenza che il romanzo dia la pienezza delle lingue sociali di un'epoca, c'è un'esatta comprensione della natura della pluridiscorsività romanzesca. Ogni lingua si svela nella sua originalità soltanto quando essa è correlata a tutte le altre lingue che entrano in una stessa unità contraddittoria del divenire sociale. Ogni lingua, nel romanzo, è un punto di vista, un orizzonte ideologico-sociale di reali gruppi sociali e dei loro incarnati rappresentanti. Se la lingua non è sentita come un simile originale orizzonte ideologico-sociale, essa non può servire da materiale per l'orchestrazione, non può diventare un'immagine della lingua. D'altra parte, anche ogni punto di vista sul mondo essenziale per il romanzo deve essere un punto di vista concreto, socialmente incarnato, e non una astratta posizione puramente semantica, e deve quindi avere la sua lingua con la quale è organicamente unitario. Il romanzo è costruito non su divergenze astrattamente semantiche, né su collisioni semplicemente legate all'intreccio, ma su una concreta pluridiscorsività sociale. Perciò anche la pienezza dei punti di vista incarnati, alla quale il romanzo aspira, non è la pienezza

logica sistematica, puramente semantica dei punti di vista possibili; no, è la storica e concreta pienezza delle reali lingue ideologico-sociali, le quali in una data epoca entrano in interazione e appartengono ad una sola unità contraddittoria in via di formazione. Sullo sfondo dialogizzante delle altre lingue dell'epoca e nella diretta interazione dialogica con esse (nei dialoghi diretti) ogni lingua comincia a risuonare in modo diverso da quello in cui, per così dire, risuonerebbe «in sé» (se non fosse correlata alle altre). Soltanto nell'insieme della pluridiscorsività di un'epoca [p. 220] le singole lingue, i loro ruoli e il loro effettivo senso storico si rivelano fino in fondo così come il definitivo, ultimo senso della singola replica di un dialogo si rivela soltanto quando il dialogo è ormai finito, quando tutti si sono pronunciati, cioè soltanto nel contesto dell'intera conversazione compiuta. Così, la lingua dell'Amadigi sulle labbra di Don Chisciotte rivela fino in fondo se stessa e la pienezza del proprio senso storico soltanto nell'insieme del dialogo delle lingue dell'epoca di Cervantes.

Passiamo al secondo momento che chiarisce ugualmente la differenza tra la prima e la seconda linea.

Come contrappeso alla categoria della letterarietà, il romanzo della seconda linea avanza la critica della parola letteraria come tale, e, prima di tutto, della parola romanzesca. Questa autocritica della parola è una peculiarità essenziale del genere romanzesco. La parola è criticata nel suo rapporto con la realtà: nelle sue pretese di riflettere veracemente la realtà, di governare la realtà e di riorganizzarla (pretese utopiche della parola) e di sostituire la realtà come un suo succedaneo (il sogno e l'invenzione che sostituiscono la vita). Già nel Don Chisciotte la parola letteraria romanzesca è messa alla prova della vita, della realtà. E, nell'ulteriore sviluppo, il romanzo della seconda linea in buona parte resta romanzo di prova della parola letteraria, e di questa prova si osservano due tipi.

Il primo tipo concentra la critica e la prova della parola letteraria intorno al protagonista, l'«uomo letterario» che guarda la vita con gli occhi della letteratura e cerca di vivere «secondo la letteratura». Il Don Chisciotte e Madame Bovary ne sono gli esempi più noti, ma l'«uomo letterario» e la congiunta prova della parola letteraria si trovano in quasi ogni grande romanzo: tali sono più o meno tutti i protagonisti di Balzac, Dostoevskij, Turgenev, ecc., e ciò che varia è soltanto il peso di questo momento nell'insieme del romanzo.

Il secondo tipo di prova introduce l'autore che scrive il romanzo («denudamento del procedimento», secondo la terminologia dei formalisti), però non in qualità di protagonista, ma come autore reale della data opera. Accanto al romanzo diretto si danno frammenti di un «romanzo sul romanzo» (l'esempio classico, naturalmente, è il Tristram Shandy).

Inoltre, entrambi questi tipi di prova della parola letteraria [p. 221] possono unificarsi. Così, già nel Don Chisciotte si hanno elementi di romanzo sul romanzo (la polemica dell'autore con l'autore di una seconda parte contraffatta). Le forme di prova della parola letteraria possono essere assai differenti (particolarmente molteplici sono le varietà del secondo tipo). Infine, è necessario rilevare particolarmente il grado diverso di parodia della parola letteraria messa alla prova. Come regola, la prova della parola si unisce alla sua parodia, ma il grado della parodia, nonché il grado della resistenza dialogica della parola parodiata possono essere assai diversi: dalla parodia letteraria esteriore e grossolana (fine a se stessa) fino quasi alla piena solidarietà con la parola parodiata (l'«ironia romantica»); a metà tra questi due limiti

estremi, cioè tra la parodia letteraria esteriore e l'«ironia romantica», c'è il Don Chisciotte con la sua profonda, ma saggiamente equilibrata dialogicità della parola parodica. Come eccezione è possibile una prova della parola letteraria nel romanzo che sia del tutto priva di parodicità. Un modernissimo interessante esempio di questa prova è La patria delle cicogne (Гурэвлинaja rodina) di M. Prišvin. Qui l'autocritica della parola letteraria - il romanzo sul romanzo - si trasforma in un romanzo filosofico, privo di ogni parodia, sulla creatività.

Così la categoria della letterarietà della prima linea, con le sue pretese dogmatiche a un ruolo vitale, nei romanzi della seconda linea è sostituita dalla prova e dall'autocritica della parola letteraria.

Verso l'inizio del XIX secolo la netta contrapposizione delle due linee stilistiche del romanzo - l'Amadigi, da una parte, e Gargantua e Pantagruel (Gargantua et Pantagruel) e Don Chisciotte, dall'altra; l'alto romanzo barocco e il Semplicissimus (Der abenteuerliche Simplex Semplicissimus), i romanzi di Sorel e Scarron; il romanzo cavalleresco e l'epos parodico, la novella satirica, il romanzo picaresco; infine, Rousseau, Richardson e Fielding, Sterne, Jean Paul, ecc. - finisce. Naturalmente, si può seguire fino al presente uno sviluppo più o meno puro di entrambe le linee, ma soltanto a margine della strada maestra del romanzo moderno. Tutte le varietà di qualche importanza del romanzo del XIX e del XX secolo hanno un carattere misto, e quella che predomina è, naturalmente, la seconda linea. E' caratteristico che persino nel puro romanzo di [p. 222] prove del XIX secolo predomina stilisticamente tuttavia la seconda linea, anche se momenti della prima linea in esso sono relativamente forti. Si può dire che verso il XIX secolo i connotati della seconda linea diventano i principali elementi costitutivi del genere romanzesco in generale. La parola romanzesca svolse tutte le sue possibilità stilistiche specifiche, ad essa sola intrinseche, proprio nella seconda linea. La seconda linea ha aperto una volta per tutte le possibilità riposte nel genere romanzesco: in essa il romanzo è diventato ciò che è.

Quali sono le premesse sociologiche della parola romanzesca della seconda linea stilistica? Essa si è costituita, quando furono create le condizioni ottimali per l'interazione e la reciproca illuminazione delle lingue, per il passaggio della pluridiscorsività dall'«essere in sé» (quando le lingue non si conoscono a vicenda o possono ignorarsi tra loro) al suo «essere per sé» (quando le lingue della pluridiscorsività si svelano a vicenda e cominciano a servire l'una all'altra da sfondo dialogizzante). Le lingue della pluridiscorsività, come specchi diretti l'uno verso l'altro, ognuno dei quali a suo modo riflette un frammento, un cantuccio di mondo, fanno intuire e affermare, al di là dei loro aspetti reciprocamente riflessi, un mondo più vasto, più ricco di piani e di orizzonti di quello che era accessibile a una sola lingua, a un solo specchio.

All'epoca delle grandi scoperte astronomiche, matematiche e geografiche, che avevano distrutto la finitezza e l'isolamento del vecchio Universo, la finitezza della grandezza matematica e che avevano allargato i confini del vecchio mondo geografico, all'epoca del Rinascimento e del protestantesimo, che avevano distrutto la centralizzazione ideologico-verbale del medioevo, a questa epoca poteva essere adeguata soltanto la coscienza linguistica galileiana, incarnata nella parola romanzesca della seconda linea stilistica.

Qualche osservazione metodologica, per concludere.

L'incapacità della stilistica tradizionale, che conosce soltanto la coscienza linguistica tolemaica, di capire l'autentica originalità della prosa romanzesca, l'impossibilità di applicare a questa prosa le categorie stilistiche tradizionali che si basano sull'unità della lingua e sulla diretta e uguale intenzionalità di tutti i suoi elementi costitutivi, il disconoscimento [p. 223] del potente significato stilisticamente formativo della parola altrui e del modo di un parlare indiretto, restrittivo, tutto ciò ha portato al fatto che l'analisi stilistica della prosa romanzesca è sostituita di solito da una descrizione linguistica neutra della lingua della data opera o, il che è ancora peggio, del dato autore.

Ma questa descrizione della lingua di per sé non può dare assolutamente nulla per la comprensione dello stile romanzesco. Anzi, anche come descrizione linguistica della lingua essa è metodologicamente viziata, poiché nel romanzo non c'è una lingua sola, ma più lingue, che si uniscono tra loro in un'unità puramente stilistica e per nulla linguistica (come possono mescolarsi i dialetti, formando nuove unità dialettologiche).

La lingua del romanzo della seconda linea non è una lingua sola, geneticamente formatasi dalla mescolanza di lingue, ma, come abbiamo più volte sottolineato, è un originale sistema artistico di lingue che non si trovano su un solo piano. Se anche prescindiamo dai discorsi dei personaggi e dai generi intercalari, lo stesso discorso d'autore resta pur sempre un sistema stilistico di lingue: masse considerevoli di questo discorso stilizzano (direttamente, parodicamente, o ironicamente) lingue altrui, e in esso sono disseminate parole altrui, che non sono affatto messe tra virgolette e formalmente appartengono al discorso d'autore, ma che chiaramente sono allontanate dalle labbra dell'autore grazie a un'intonazione restrittiva ironica, parodica, polemica o d'altro tipo. Riportare tutte queste parole orchestranti e distanziate all'unitario vocabolario di un dato autore, riportare le peculiarità semantiche e sintattiche delle parole e delle forme orchestranti alle peculiarità della semantica e della sintassi dell'autore, ossia percepire e descrivere tutto ciò come connotati linguistici di una unitaria lingua d'autore, è assurdo tanto quanto attribuire alla lingua d'autore gli errori grammaticali di un suo personaggio mostrati in modo oggettivato. Su tutti questi elementi linguistici orchestranti e distanziati c'è, naturalmente, anche l'accento d'autore, ed essi, in ultima analisi, sono determinati dalla volontà artistica d'autore, e di essi è del tutto responsabile, in senso artistico, l'autore, ma essi non appartengono alla lingua dell'autore e non si trovano sullo stesso piano di questa lingua. L'obiettivo di descrivere la lingua del [p. 224] romanzo è metodologicamente insensato, perché l'oggetto stesso di questa descrizione - l'unitaria lingua del romanzo - non esiste affatto.

Nel romanzo è dato un sistema artistico di lingue o, meglio, di immagini di lingue, e l'effettivo obiettivo della sua analisi stilistica sta nell'individuare tutte le lingue orchestranti presenti nel corpo del romanzo, nel capire i gradi di distanza di ogni lingua dall'ultima istanza semantica dell'opera e i vari angoli di rifrazione delle loro intenzioni, nel capire i loro reciproci rapporti dialogici e, infine, se c'è una diretta parola d'autore, nel determinare lo sfondo pluridiscorsivo, che la dialogizza, fuori dell'opera (per il romanzo della prima linea quest'ultimo obiettivo è fondamentale).

La soluzione di questi problemi stilistici presuppone prima di tutto una più profonda penetrazione artistico-ideologica nel romanzo (73). Soltanto questa penetrazione (rafforzata, naturalmente, da conoscenze) può impadronirsi dell'essenziale progetto artistico del

tutto e sentire, partendo da questo progetto, le minime differenze di distanza tra i singoli momenti della lingua e l'ultima istanza semantica dell'opera, le più sottili sfumature dell'accentuazione d'autore delle lingue e dei loro diversi momenti, ecc. Nessuna osservazione linguistica, per quanto sottile essa sia, svelerà mai questo movimento e questo gioco delle intenzioni d'autore tra le varie lingue e i loro momenti. La penetrazione artistico-ideologica nella totalità del romanzo deve continuamente guidare la sua analisi stilistica. Non si può dimenticare inoltre che le lingue introdotte nel romanzo sono organizzate in immagini artistiche delle lingue (non sono cioè grezze datità linguistiche), e questa organizzazione può essere più o meno artistica e riuscita e può rispondere più o meno allo spirito e alla forza delle lingue raffigurate.

Ma, naturalmente, la sola penetrazione artistica non basta. L'analisi stilistica incontra tutta una serie di difficoltà, soprattutto là dove essa ha a che fare con le opere di epoche lontane e di lingue estranee, dove la percezione artistica non trova un sostegno nel vivo fiuto linguistico. In questo caso, per [p. 225] esprimerci con un'immagine, tutta la lingua, a causa della sua lontananza da noi, sembra trovarsi su una sola superficie e in essa non si sentono la terza dimensione e le differenze dei piani e delle distanze. Qui lo studio storico-linguistico dei sistemi e degli stili linguistici (sociali, professionali, legati ai generi, alle correnti, ecc.) esistenti in una data epoca sarà di serio aiuto a ricostituire la terza dimensione della lingua del romanzo, differenziandola e distanziandola. Ma, naturalmente, anche nello studio delle opere contemporanee la linguistica è un sostegno indispensabile dell'analisi stilistica.

Però anche questo non basta. Fuori di una profonda comprensione della pluridiscorsività, del dialogo delle lingue di una data epoca, l'analisi stilistica del romanzo non può essere produttiva. Ma per capire questo dialogo, per sentire per la prima volta qui un dialogo, non basta la conoscenza della fisionomia linguistica e stilistica delle lingue: è necessaria una profonda comprensione del senso ideologico-sociale di ogni lingua e la precisa conoscenza della dislocazione sociale di tutte le voci ideologiche dell'epoca.

L'analisi dello stile romanzesco incontra difficoltà di particolare tipo, determinate dalla rapidità del corso dei due processi di trasformazione ai quali è soggetto ogni fenomeno linguistico: il processo di canonizzazione e il processo di riaccentuazione.

Alcuni elementi della pluridiscorsività, introdotti nella lingua del romanzo (ad esempio, i provincialismi, le espressioni tecnico-professionali, ecc.) possono servire all'orchestrazione delle intenzioni d'autore (quindi, possono essere usate in modo restrittivo, con distanza), mentre altri elementi della pluridiscorsività, analoghi ai primi, hanno già perso nel dato momento il loro sapore «straniero», ormai canonizzato dalla lingua letteraria, e, quindi, sono sentiti dall'autore ormai non nel sistema di un parlare provinciale o di un gergo professionale, ma in quello della lingua letteraria. Attribuire ad essi una funzione orchestrante sarà un errore grossolano: essi si trovano già sullo stesso piano della lingua d'autore o, nel caso che l'autore non solidarizzi neppure con la lingua letteraria contemporanea, sul piano di un'altra lingua orchestrante (letteraria, e non provinciale). Ed ecco che in alcuni casi è molto difficile stabilire che cosa per l'autore è un elemento già canonizzato della lingua letteraria e in che cosa egli [p. 226] sente ancora la pluridiscorsività. Quanto più lontana dalla coscienza contemporanea è l'opera analizzata, tanto più seria è questa difficoltà. Proprio nelle epoche più acutamente pluridiscorsive, quando lo scontro e l'interazione delle lingue sono particolarmente

tesi e forti e la pluridiscorsività da ogni parte investe la lingua letteraria, cioè appunto nelle epoche più favorevoli al romanzo, i momenti della pluridiscorsività con straordinaria facilità e rapidità si canonizzano e passano da un sistema di lingua a un altro: dalla vita quotidiana alla lingua letteraria, da quella letteraria a quella quotidiana, dal gergo professionale alla vita comune, da un genere a un altro, ecc. In questa lotta intensa i confini si fanno simultaneamente più marcati e più tenui e a volte è impossibile stabilire dove propriamente essi si sono già cancellati e uno dei combattenti è già passato nell'altrui territorio. Tutto ciò genera enormi difficoltà per l'analisi. Nelle epoche più stabili, le lingue sono più conservatrici e la canonizzazione si compie con più lentezza e difficoltà ed è agevole osservarla. Però si deve dire che la rapidità della canonizzazione crea difficoltà soltanto nelle minuzie, nei dettagli dell'analisi stilistica (soprattutto quando si analizza la parola altrui sporadicamente disseminata nel discorso d'autore), mentre la comprensione delle principali lingue orchestranti e delle principali linee di movimento e di gioco delle intenzioni non può essere impacciata dalla canonizzazione.

Il secondo processo - la riaccentuazione - è molto più complesso e può deformare in modo più sostanziale la comprensione dello stile romanzesco. Questo processo riguarda la nostra percezione delle distanze e degli accenti restrittivi d'autore, cancellando per noi le loro sfumature, e spesso distruggendole affatto. Abbiamo già avuto occasione di dire che alcuni tipi e varietà di parola bivoca molto facilmente perdono, per la percezione, la loro voce d'autore e si fondono col discorso diretto univoco. Così, la parodicità, proprio là dove non è fine a se stessa ma è unita a una funzione raffigurante, in certe condizioni può sfuggire molto facilmente e rapidamente alla percezione oppure può indebolirsi notevolmente. Abbiamo già detto che in un'autentica immagine prosastica la parola parodiata oppone un'interna resistenza dialogica alle intenzioni parodianti: la parola, infatti, non è un morto materiale oggettivato nelle mani dell'artista che la [p. 227] maneggia, ma una parola viva e coerente, in tutto fedele a se stessa, che può diventare intempestiva e comica e rivelare la propria strettezza e unilateralità, ma il cui senso - una volta attuato - non può spegnersi mai totalmente. Anche entro condizioni mutate, questo senso può dare nuove e vivide vampate, bruciando la crosta oggettivata cresciutagli sopra e quindi privando di un autentico terreno l'accentuazione parodica, oscurandola e spegnendola. Bisogna però tenere presente anche la seguente peculiarità di ogni profonda immagine prosastica: le intenzioni d'autore si muovono in essa secondo una curva e le distanze tra la parola e le intenzioni mutano continuamente, cioè muta l'angolo di rifrazione: all'apice della curva è possibile una piena solidarizzazione dell'autore con la sua immagine, la fusione delle loro voci, mentre nei punti bassi della curva è possibile, al contrario, una piena oggettivazione dell'immagine e quindi la sua parodia grossolana, priva di profonda dialogicità. La fusione delle intenzioni d'autore con l'immagine e la piena oggettivazione dell'immagine possono alternarsi nettamente nel corso di una piccola sezione di un'opera (ad esempio, in *Purſkin*, nei riguardi della figura di Onegin e, in parte, di Lenskij). Naturalmente, la curva del moto delle intenzioni d'autore può essere più o meno netta e l'immagine prosastica può essere più o meno serena e equilibrata. Se mutano le condizioni di percezione dell'immagine, la curva può diventare meno marcata, e può anche semplicemente allungarsi in una retta: l'immagine diventa tutta direttamente intenzionale o, al contrario, puramente oggettivata e grossolanamente parodica.

Da che cosa è condizionata questa riaccentuazione delle immagini e

delle lingue del romanzo? Dal mutamento dello sfondo che le dialogizza, cioè dal mutamento degli elementi costitutivi della pluridiscorsività. Quando muta il dialogo delle lingue di un'epoca, la lingua dell'immagine comincia a risuonare in modo diverso, perché essa in modo diverso è illuminata e perché è percepita su un diverso sfondo che la dialogizza. In questo nuovo dialogo, nell'immagine e nella sua parola può rafforzarsi e approfondirsi la sua propria diretta intenzionalità o, al contrario, l'immagine può diventare totalmente oggettivata: l'immagine comica può diventare tragica, quella smascherata - smascherante, ecc.

Nelle riaccentuazioni di questo tipo non c'è una grossolana [p. 228] violazione della volontà d'autore. Si può dire che questo processo avviene nella stessa immagine, e non soltanto nelle mutate condizioni di percezione. Queste condizioni hanno soltanto attualizzato nell'immagine potenzialità in essa già presenti (è vero che nello stesso tempo ne hanno indebolito altre). Con un certo diritto si può affermare che l'immagine, in un certo senso, è meglio compresa e sentita di prima. In ogni caso, una certa incomprensione qui si unisce a una nuova e approfondita comprensione.

Entro certi limiti, il processo di riaccentuazione è inevitabile e legittimo e persino produttivo, ma questi limiti possono essere facilmente superati là dove l'opera è lontana da noi e dove noi cominciamo a percepirla su uno sfondo ad essa del tutto estraneo. In questo caso, essa può essere sottoposta a una riaccentuazione che la deforma radicalmente; tale è il destino di moltissimi vecchi romanzi. Ma particolarmente pericolosa è la riaccentuazione volgarizzante e semplicistica, che da tutti i punti di vista si trova al di sotto della concezione dell'autore (e del suo tempo) e trasforma un'immagine bivoca in un'altra piatta e univoca: in un'immagine enfaticamente eroica e sentimentalmente patetica oppure, al contrario, in un'altra banalmente comica. Tale è, ad esempio, la banale limitata percezione «sul serio» della figura di Lenskij e persino della sua poesia parodica: «Dove, dove siete fuggite»; oppure l'interpretazione puramente eroica di Perçorin nello stile dei protagonisti di Marlinskij (74).

Il significato del processo di riaccentuazione nella storia della letteratura è enorme. Ogni epoca riaccentua a suo modo le opere dell'immediato passato. La vita storica delle opere classiche è, in sostanza, il processo ininterrotto della loro riaccentuazione ideologico-sociale. Grazie alle possibilità intenzionali in esse riposte, esse in ogni epoca, sul nuovo sfondo che le dialogizza, sono capaci di svelare sempre nuovi momenti semantici e l'insieme delle loro componenti semantiche continua letteralmente a crescere e a ricrearsi. Anche il loro influsso sulle opere successive presuppone inevitabilmente il [p. 229] momento della riaccentuazione. Nuove immagini della letteratura molto spesso si creano mediante la riaccentuazione di altre vecchie, mediante il loro trasferimento da un registro accentuale a un altro (ad esempio, dal piano comico a quello tragico o viceversa).

W. Dibelius nei suoi libri adduce esempi interessanti di una simile creazione di nuove immagini mediante la riaccentuazione di quelle vecchie. I tipi professionali e sociali del romanzo inglese - medici, giuristi, proprietari terrieri - originariamente apparvero nelle commedie, poi passarono nei piani comici secondari del romanzo in qualità di personaggi oggettivati secondari e solo più tardi si spostarono ai suoi piani più alti e poterono diventare i protagonisti principali. Un modo importante di trasferire un protagonista dal piano comico a quello superiore è quello di raffigurarlo infelice e sofferente; le sofferenze trasferiscono un protagonista comico in un registro diverso, superiore. Così l'immagine tradizionale da commedia

dell'avarò aiuta a padroneggiare la nuova figura del capitalista, portandola alle altezze tragiche di Domby.

Un particolare significato ha la riaccentuazione di un'immagine poetica in prosastica e viceversa. Così è sorto nel medioevo l'epos parodico, che ha svolto una parte essenziale nella preparazione del romanzo della seconda linea (il suo parallelo culmine classico è l'Ariosto). Un grande significato ha la riaccentuazione delle immagini trasferite dalla letteratura in altre arti: nel dramma, nell'opera, nella pittura. L'esempio classico è la riaccentuazione piuttosto forte dell'Evgenij Onegin da parte di -cajkovskij, che ha esercitato un notevole influsso sull'interpretazione banalizzata dei personaggi di questo romanzo, indebolendone la parodicità (75).

Tale è il processo della riaccentuazione. Ad esso è necessario riconoscere un alto significato produttivo nella storia della letteratura. Quando si sottopongono a studio stilistico oggettivo i romanzi di epoche lontane, bisogna continuamente tener conto di questo processo e correlare rigorosamente lo stile studiato con lo sfondo, che lo dialogizza, della [p. 230] pluridiscorsività del suo tempo. Inoltre la presa in considerazione di tutte le riaccentuazioni ulteriori delle figure di un dato romanzo - ad esempio, di Don Chisciotte - ha un enorme significato euristico e amplia e approfondisce la loro comprensione artistico-ideologica, poiché, lo ripetiamo, le grandi figure romanzesche continuano a crescere e a svilupparsi anche dopo la loro creazione e sono suscettibili di mutare creativamente in altre epoche, ben lontane dal giorno e dall'ora della loro prima nascita.

(1934-35)

NOTE:

(52) Il Parzival è il primo romanzo problematico e il primo romanzo di formazione. Questa varietà del genere - a differenza del romanzo d'educazione (Ciropedia, Telemaco, Emilio) puramente didattico (retorico), prevalentemente univoco - esige la parola bivoce. Un'originale variazione di questa varietà è rappresentata dal romanzo umoristico di educazione a netta tendenza parodica.

(53) Anche il processo delle traduzioni e dell'assimilazione del materiale estraneo non si compie qui nella coscienza individuale dei creatori del romanzo: questo processo, lento e graduale, si compiva nella coscienza linguistico-letteraria dell'epoca; la coscienza individuale non lo cominciava e non lo finiva, ma vi partecipava.

(54) Alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo escono le edizioni a stampa di quasi tutti i romanzi cavallereschi creati verso quel periodo.

(55) L'Amadigi, avulso dal suo terreno spagnolo, è diventato un romanzo totalmente internazionale.

(56) Questo raggio d'azione della categoria della «lingua letteraria» in alcune epoche può restringersi, quando un determinato genere semiletterario elabora un canone stabile e differenziato (ad esempio, il genere epistolare).

(57) La letteratura tedesca è caratterizzata da una particolare inclinazione per questo procedimento di abbassamento delle parole alte mediante lo svolgimento di una serie di similitudini e associazioni basse. Introdotto nella letteratura tedesca da Wolfram von Eschenbach, questo procedimento nel XV secolo ha determinato lo stile di opere popolari come quelle di Geiler von Kaisersberg, nel XVI secolo di Fischart, nel XVII secolo delle prediche di Abraham a Sancta Clara, nel XVIII e nel XX secolo dei romanzi di Hippel e di Jean Paul.

(58) A ciò sono legate essenziali acquisizioni compositive del romanzo pastorale rispetto a quello cavalleresco: un'azione più

concentrata, una maggior compiutezza del tutto, un'evoluzione del passaggio stilizzato. Conviene rilevare anche l'introduzione della mitologia (classica) e quella dei versi nella prosa.

(59) E' caratteristica la diffusione del «dialogo dei morti», forma che dà la possibilità di conversare sui propri temi (contemporanei e attuali) coi saggi, i dotti e gli eroi di tutti i paesi e di tutte le epoche.

(60) Il travestimento vero e proprio dei personaggi reali dell'epoca nell'Astrée.

(61) Così, l'idea della prova organizza con estremo rigore e coerenza la notissima opera francese antica in versi Vie de Saint Alexis; in Russia si veda, ad esempio, la vita di Feodosij Pečerskij.

(62) L'importanza di simili prove imposte ai rappresentanti di tutte le idee e le correnti alla moda nella produzione romanzesca di massa dei romanzieri secondari è enorme.

(63) E' vero che questa ampiezza raramente è la sua prerogativa: il materiale problematico e psicologico, nella maggior parte dei casi, è banalizzato; il secondo tipo è più netto e puro.

(64) Il termine è di W. Dibelius.

(65) Noi parliamo, naturalmente, soltanto della parola patetica che è polemicamente e apologeticamente correlata alla parola altrui, e non del pathos della raffigurazione, del pathos puramente oggettuale, che è artistico e non ha bisogno di una specifica convenzionalità.

(66) Soprattutto nel barocco tedesco.

(67) In una forma o in un'altra in Fielding, Smollett e Sterne. In Germania in Musäus, Wieland, Müller, ecc. Tutti questi autori nell'impostazione artistica del problema del pathos (e della didattica) sentimentale, nel suo rapporto con la realtà, seguono il Don Chisciotte, il cui influsso è determinante. In Russia si veda il ruolo della lingua richardsoniana nell'orchestrazione pluridiscorsiva dell'Evgenij Onegin (la vecchia Larin e la Tat'jana campagnola).

(68) [I racconti di Belkin di Puškin].

(69) [La figlia del capitano di Puškin].

(70) Parliamo, naturalmente, del puro dramma classico in quanto esprime il limite ideale di tale genere letterario. Il dramma sociale realistico contemporaneo può, s'intende, essere pluridiscorsivo e plurilingue.

(71) Non trattiamo qui la questione dell'influsso della commedia sul romanzo e della possibile derivazione di alcune varietà del furfante, del buffone e dello sciocco dalla commedia. Qualunque sia l'origine di queste varietà, nel romanzo le loro funzioni mutano, e nel quadro del romanzo si dispiegano possibilità assolutamente nuove di queste figure.

(72) Abbiamo già detto che il dialogismo potenziale della lingua nobilitata della prima linea e la sua polemica con una rozza pluridiscorsività qui si attualizzano.

(73) Questa penetrazione implica anche una valutazione del romanzo, e non soltanto artistica in senso stretto, ma anche ideologica, poiché non c'è comprensione artistica senza valutazione.

(74) [Pseudonimo di Aleksandr A. Bestužev (1797-1837), scrittore russo, sulla cui opera esercitarono particolare influsso Byron e Hugo. Il termine «marlinismo» serve a designare un romanticismo acceso e ampolloso, lontano quindi dal mondo del romanzo di Lermontov Un eroe del nostro tempo, di cui Pečorin è il protagonista].

(75) E' estremamente interessante il problema della parola bivoca parodica e ironica (più esattamente, dei suoi analoghi) nell'opera, nel dramma, nella coreografia (danze parodiche).

e del cronotopo nel romanzo

Saggi di poetica storica ?*Formy vremeni i chronotopa v romane.

Očerki po istoričeskoj poetike.(75)

Il processo, attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo. La letteratura si è impadronita dei singoli aspetti del tempo e dello spazio, accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica degli aspetti di realtà padroneggiati.

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente «tempospazio») l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura) (1).

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente [p. 232] visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.

Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di genere. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica (2).

Come già abbiamo detto, la letteratura si è impadronita del cronotopo storico reale in modo complicato e discontinuo: sono stati padroneggiati certi aspetti del cronotopo accessibili nelle condizioni storiche date e sono state elaborate soltanto determinate forme di riflessione artistica del cronotopo reale. Queste forme di genere, produttive all'inizio, sono state consolidate dalla tradizione e nel successivo sviluppo hanno continuato tenacemente a esistere anche quando avevano già interamente perso il loro significato realisticamente produttivo e adeguato. Di qui la coesistenza, nella letteratura, di fenomeni profondamente asincronici, il che complica oltremodo il processo storico-letterario.

Nei saggi di poetica storica qui proposti cercheremo di mostrare questo processo usando come materiale lo sviluppo delle varietà di genere del romanzo europeo, a cominciare dal cosiddetto «romanzo greco» e per finire col romanzo di Rabelais. La relativa stabilità tipologica dei cronotopi romanzeschi elaborati in questi periodi ci permetterà di gettare il nostro sguardo anche in avanti su alcune varietà del romanzo dei periodi successivi.

[p. 233] Noi non pretendiamo di giungere a formulazioni e

definizioni teoriche esaurienti ed esatte. Solo di recente è cominciato - da noi e all'estero - un serio lavoro di studio delle forme del tempo e dello spazio nell'arte e nella letteratura. Questo lavoro nel suo ulteriore sviluppo integrerà e forse emenderà profondamente le caratteristiche dei cronotopi romanzeschi da noi qui date.

NOTE:

(1) L'autore di queste righe presenziò, nell'estate del 1925, alla lettura della relazione di A.A. Uchtomskij sul cronotopo nella biologia; nella relazione furono toccati anche problemi di estetica.

(2) Nella sua Estetica trascendentale (una delle parti principali della Critica della ragion pura [Kritik der reinen Vernunft]) Kant definisce lo spazio e il tempo come forme necessarie di ogni conoscenza, cominciando dalle percezioni e rappresentazioni elementari. Noi accogliamo la valutazione kantiana del significato di queste forme nel processo della conoscenza, ma, a differenza di Kant, le intendiamo non come «trascendentali», bensì come forme della realtà. Cercheremo di scoprire la loro funzione nel processo della conoscenza (della visione) artistica concreta nell'ambito del genere romanzesco.

1. Il romanzo greco

Già nell'antichità furono creati tre tipi essenziali di unità romanzesca e quindi tre corrispondenti modi di padronanza artistica del tempo e dello spazio nel romanzo o, per dirla in breve, tre cronotopi romanzeschi. Questi tre tipi si sono dimostrati straordinariamente produttivi ed elastici e sotto molti aspetti hanno determinato lo sviluppo di tutto il romanzo di avventure fino alla metà del XVIII secolo. E' quindi necessario cominciare da un'analisi particolareggiata dei tre tipi antichi per poi svolgere gradatamente le loro variazioni nel romanzo europeo e mettere in luce quel che di nuovo è stato creato ormai su terreno puramente europeo.

In tutte le nostre analisi concentreremo l'attenzione sul problema del tempo (che è il principio guida del cronotopo) e soltanto su tutto ciò che con tale problema ha un diretto e immediato rapporto. Tutte le questioni d'ordine storico-genetico saranno da noi quasi interamente tralasciate.

Il primo tipo di romanzo antico (primo non in senso cronologico) sarà da noi chiamato convenzionalmente «romanzo d'avventure e di prove». In questo gruppo facciamo rientrare tutto il romanzo cosiddetto «greco» o «sofistico», costituitosi nel II-VI secolo d.C.

Elenco gli esempi giunti sino a noi in forma completa: Le etiopiche di Eliodoro, Leucippe e Clitofonte di Achille Tazio, Le avventure di Cherea e Calliroe di Caritone, Abrocome e Anzia (Racconti efesii) di Senofonte Efesio, Dafni e Cloe di Longo Sofista. Alcuni esempi caratteristici sono giunti a noi in forma frammentaria o in riassunto (3).

[p. 234] In questi romanzi troviamo un tipo altamente e sottilmente elaborato di tempo d'avventura con tutte le sue specifiche particolarità e sfumature. L'elaborazione di questo tempo d'avventura e la tecnica del suo impiego nel romanzo sono già così alte e piene che tutto il successivo sviluppo del romanzo puramente d'avventure fino ai nostri giorni non ha aggiunto ad esse alcunché di sostanziale. Per questo le particolarità specifiche del tempo d'avventura si manifestano nel modo migliore attraverso questi romanzi.

Gli intrecci di tutti questi romanzi (così come dei più diretti e immediati successori: i romanzi bizantini) rivelano una grandissima affinità e, in sostanza, si compongono degli stessi elementi

(motivi); nei singoli romanzi muta la quantità di questi elementi, la loro incidenza nel tutto dell'intreccio, il loro modo di combinarsi. E' facile comporre uno schema tipico sinottico dell'intreccio, indicando le singole deviazioni e variazioni di maggiore importanza. Ecco questo schema:

Un giovane e una fanciulla in età di matrimonio. La loro origine è ignota, misteriosa (non sempre; questo momento manca, ad esempio, in Tazio). Essi sono dotati di straordinaria bellezza. Sono anche straordinariamente casti. Inaspettatamente si incontrano; di solito a una festa solenne. Si accendono di reciproca improvvisa e istantanea passione, invincibile come il fato, come un'incurabile malattia. Però il loro matrimonio non può avvenire subito. Esso incontra degli ostacoli che lo ritardano. Gli innamorati sono divisi, si cercano, si trovano; di nuovo si perdono, di nuovo si trovano. I soliti ostacoli e le solite avventure degli innamorati: il rapimento della promessa sposa alla vigilia delle nozze, il rifiuto dei genitori (se ci sono) che predestinano per gli innamorati un altro fidanzato e un'altra fidanzata (false coppie), la fuga degli innamorati, il loro viaggio, la tempesta, il naufragio, il salvataggio miracoloso, l'assalto dei pirati, la cattura e la prigionia, l'attentato all'innocenza dell'eroe e dell'eroina, il sacrificio purificatore dell'eroina, le guerre, le battaglie, la vendita in schiavitù, le morti presunte, i travestimenti, il riconoscimento-non riconoscimento, i presunti tradimenti, le prove della castità e della fedeltà, le false accuse di delitti, i processi giudiziari, le verifiche giudiziarie della castità e della fedeltà degli innamorati. I protagonisti trovano i loro [p. 235] parenti (se questi erano ignoti). Una grande funzione è svolta dagli incontri con amici inattesi o nemici imprevisi, dalle divinazioni, dalle predizioni, dai sogni fatidici, dai presentimenti, dai filtri soporiferi. Il romanzo termina con la felice unione degli innamorati in matrimonio. Questo è lo schema dei principali momenti d'intreccio.

Questa azione d'intreccio si svolge su uno sfondo geografico molto vasto e svariato, di solito in quattro o cinque paesi divisi dai mari (Grecia, Persia, Fenicia, Egitto, Babilonia, Etiopia, ecc.). Nel romanzo si danno descrizioni - a volte molto particolareggiate - di alcune caratteristiche di paesi, città, vari edifici, opere d'arte (ad esempio, quadri), usi e costumi della popolazione, vari animali esotici e meravigliosi e di altre curiosità e rarità. Inoltre nel romanzo sono introdotti ragionamenti (a volte assai ampi) su vari temi religiosi, filosofici, politici e scientifici (sul destino, sui presagi, sul potere di Eros, sulle passioni umane, sulle lacrime, ecc.). Grande incidenza hanno nei romanzi i discorsi dei personaggi - discorsi di difesa e d'altro tipo, - costruiti secondo tutte le regole della tarda retorica. Per la sua composizione il romanzo greco tende, quindi, a una certa enciclopedicità, che in generale è propria di questo genere letterario.

Tutti i momenti del romanzo da noi enumerati, senza eccezione (nella loro forma astratta), sia d'intreccio sia descrittivi e retorici, non sono affatto nuovi: essi s'incontravano tutti ed erano ben elaborati in altri generi della letteratura antica: i motivi amorosi (il primo incontro, l'improvvisa passione, l'ambascia) erano elaborati nella poesia ellenistica d'amore; altri motivi (le tempeste, i naufragi, le guerre, i rapimenti) erano elaborati dall'epos antico; alcuni motivi (l'agnizione) svolgevano una parte essenziale nella tragedia; i motivi descrittivi erano sviluppati nel romanzo geografico antico e nelle opere storiografiche (ad esempio, in Erodoto); i ragionamenti e i discorsi lo erano nei generi retorici. Si può valutare variamente il significato dell'elegia amorosa, del romanzo geografico, della retorica, del dramma, del

genere storiografico nel processo di genesi del romanzo greco, ma un certo sincretismo dei momenti di genere in tale romanzo non può essere negato. Il romanzo greco ha usato e rifiuto nella propria struttura quasi tutti i generi della letteratura antica.

Ma tutti questi elementi di vari generi letterari qui sono [p. 236] rifiuti e riuniti in una nuova specifica unità romanzesca, il cui momento costitutivo è il tempo romanzesco d'avventura. In un cronotopo completamente nuovo - il «mondo altrui nel tempo d'avventura» - gli elementi dei vari generi letterari hanno acquistato un nuovo carattere e particolari funzioni e quindi hanno cessato di essere ciò che erano negli altri generi.

Qual è l'essenza di questo tempo d'avventura dei romanzi greci?

Il punto di partenza del movimento d'intreccio è il primo incontro del protagonista e dell'eroina e il repentino scoppio della loro reciproca passione; il punto che conclude il movimento d'intreccio è la loro felice unione in matrimonio. Tra questi due punti si svolge tutta l'azione del romanzo. Questi punti - termini del movimento d'intreccio - sono avvenimenti essenziali nella vita dei protagonisti; di per sé essi hanno un significato biografico. Ma il romanzo è costruito non su di essi, bensì su ciò che si trova (si compie) tra essi. Ma in sostanza tra essi non deve esserci alcunché: l'amore del protagonista e dell'eroina fin dal principio non suscita alcun dubbio, e questo amore resta assolutamente immutato nel corso di tutto il romanzo. Si conserva anche la loro castità e il matrimonio alla fine del romanzo si salda direttamente con l'amore dei protagonisti che era esploso al primo incontro, come se tra questi due momenti non fosse successo assolutamente nulla, come se il matrimonio avvenisse il giorno dopo il loro incontro. Due momenti attigui di una vita e di un tempo biografici si sono riuniti in modo immediato. La frattura, la pausa, lo iato, che sorgono tra questi due momenti biografici direttamente affini e in cui si costruisce appunto tutto il romanzo, non entrano nella serie biografica temporale: restano fuori del tempo biografico, non mutano nulla nella vita dei protagonisti, non portano nulla in essa. Si tratta appunto di uno iato extratemporale tra due momenti del tempo biografico.

Se le cose stessero diversamente, se, ad esempio, come risultato delle avventure e delle prove sofferte l'iniziale repentina passione dei protagonisti si rafforzasse, si mettesse alla prova realmente e acquistasse nuove qualità di amore saldo e provato oppure se i protagonisti diventassero adulti e si conoscessero meglio a vicenda, ci troveremmo di fronte a uno dei tipi dell'assai tardo, e per nulla d'avventure, romanzo [p. 237] europeo, e non al romanzo greco. In questo caso, infatti, benché i termini dell'intreccio rimangano gli stessi (passione all'inizio e matrimonio alla fine), gli avvenimenti che ritardano il matrimonio acquisterebbero un certo significato biografico, o almeno psicologico, risulterebbero inseriti nel tempo reale della vita dei protagonisti, tempo che muta loro stessi e gli avvenimenti (essenziali) della loro vita. Ma nel romanzo greco è proprio questo che manca: in esso tra i due momenti del tempo biografico si ha un purissimo iato che non lascia alcuna traccia nella vita dei protagonisti e nei loro caratteri.

Tutti gli avvenimenti del romanzo, che colmano questo iato, costituiscono una mera digressione dal corso normale della vita, digressione priva della reale durata dei complementi di una normale biografia.

Questo tempo del romanzo greco non ha neppure una durata biologica elementare, di età. I protagonisti s'incontrano in età di matrimonio all'inizio del romanzo e in quella stessa età di matrimonio, altrettanto freschi e belli, si sposano verso la fine del romanzo. Il tempo, nel corso del quale essi vivono un'incredibile quantità di

avventure, nel romanzo non è misurato e non è calcolato; si tratta semplicemente di giorni, notti, ore, istanti, misurati tecnicamente soltanto nell'ambito di ogni singola avventura. Nel computo dell'età dei protagonisti questo tempo straordinariamente intenso in senso avventuroso, ma indeterminato, non rientra affatto. Anche qui si ha uno iato extratemporale tra due momenti biologici: il risveglio della passione e il suo soddisfacimento.

Quando Voltaire nel suo *Candido* parodia il romanzo di avventure di tipo greco che aveva dominato nei secoli XVII e XVIII (il cosiddetto «romanzo barocco»), egli, tra l'altro, non trascura di calcolare quanto tempo reale sarebbe stato necessario per una dose romanzesca normale di avventure e di «vicissitudini» del protagonista. I suoi eroi (*Candido* e *Cunegonda*) alla fine del romanzo, superate tutte le peripezie, celebrano il debito felice matrimonio. Ma, ahimè, essi sono ormai vecchi, e la bella *Cunegonda* assomiglia a una vecchia orrenda strega. Il soddisfacimento succede alla passione quando ormai è biologicamente impossibile.

S'intende da sé che il tempo d'avventura del romanzo greco è privo di ogni ciclicità naturale e quotidiana che vi immetta un ordine temporale e indici umani di misura e lo [p. 238] connetta ai momenti iterati della vita della natura e degli uomini. Non è neppure il caso, naturalmente, di parlare di una localizzazione storica del tempo d'avventura. In tutto l'universo del romanzo greco, con tutti i suoi paesi, città, edifici, e opere d'arte, manca interamente qualsiasi connotato del tempo storico, qualsiasi traccia dell'epoca. Con questo si spiega anche il fatto che la cronologia dei romanzi greci finora non è stata stabilita con esattezza scientifica, e ancora di recente le opinioni degli studiosi sulla data d'origine dei singoli romanzi divergevano con uno scarto di cinque o sei secoli.

Tutta l'azione del romanzo greco, quindi, tutti gli avvenimenti e tutte le avventure che lo riempiono non rientrano nella serie temporale storica, né in quella quotidiana, né in quella biografica, né in quella dell'età biologica elementare. Queste avventure si trovano fuori di tutte queste serie e fuori delle regolarità e delle dimensioni umane che sono proprie di queste serie. In questo tempo nulla muta: il mondo resta così com'era, biograficamente neppure la vita dei protagonisti muta, i loro sentimenti restano anch'essi immutati, e le persone in tale tempo non invecchiano neppure. Questo tempo vuoto non lascia alcuna traccia, alcun connotato duraturo del proprio fluire. E', lo ripetiamo, uno iato extratemporale, sorto tra due momenti d'una serie temporale reale (nel caso dato, della serie biografica).

Tale è il tempo d'avventura nel suo complesso. Ma com'è, questo tempo, al proprio interno?

Esso si compone di una serie di brevi segmenti, che corrispondono alle singole avventure; all'interno di ogni avventura il tempo è organizzato in modo tecnico esteriore: ciò che importa è fare in tempo a fuggire, fare in tempo a rincorrere, sorpassare, essere o non essere al momento giusto in un dato posto, incontrarsi o non incontrarsi, ecc. Nell'ambito di una singola avventura contano i giorni, le notti, le ore, persino i minuti e i secondi, come in ogni lotta e in ogni impresa attiva esteriore. Questi segmenti temporali sono introdotti e intersecati da specifici «a un tratto» e «proprio allora».

«A un tratto» e «proprio allora» sono le caratteristiche più adeguate di tutto questo tempo, poiché questo in generale comincia e si afferma là dove il corso normale e prammatico o causalmente interpretato degli avvenimenti si interrompe e dà luogo all'irruzione della pura casualità con la sua [p. 239] logica specifica. Questa logica è la coincidenza fortuita, cioè la simultaneità fortuita e la

rottura fortuita, cioè l'asincronia fortuita. Inoltre anche il «prima» o il «poi» di questa simultaneità e asincronia fortuita hanno un significato essenziale e decisivo. Se una certa cosa fosse successa un minuto prima o un minuto dopo, se cioè non ci fosse stata una simultaneità o un'asincronia fortuita, non ci sarebbe neppure stato l'intreccio e mancherebbe la materia del romanzo.

«Avevo dunque diciannove anni, e mio padre faceva preparativi per celebrare le mie nozze l'anno seguente, quando la Fortuna dava inizio al dramma», narra Clitofonte (Leucippe e Clitofonte, I, 3) (4).

Questo «dramma della Fortuna», coi suoi «a un tratto» e «proprio allora» costituisce appunto l'intero contenuto del romanzo.

Inaspettatamente comincia la guerra tra i traci e i bizantini. Sulle cause di questa guerra nel romanzo non si dice una sola parola, ma grazie ad essa nella casa del padre di Clitofonte capita Leucippe. «Come la vidi, restai subito tramortito», racconta Clitofonte.

Ma a Clitofonte era già stata destinata dal padre un'altra fidanzata. Il padre comincia ad affrettare le nozze, le fissa per l'indomani e già fa i sacrifici preparatori: «Come lo seppi, mi sentii morire e cercavo un espediente con cui potessi differire le nozze. Mentre riflettevo a questo, si levò un improvviso strepito nella parte della casa destinata agli uomini» (2, 12). Si viene a sapere che un'aquila aveva ghermito la vittima sacrificale preparata dal padre. E' un cattivo presagio, e il matrimonio deve essere rimandato di alcuni giorni. Ma proprio in quei giorni, grazie a un caso, la sposa destinata a Clitofonte viene rapita, essendo stata scambiata per errore per Leucippe.

Clitofonte decide di penetrare nella camera di Leucippe. «Da poco era entrato nella camera della fanciulla, quando alla madre della ragazza accadde una cosa di questo genere: un sogno la turbò profondamente» (2, 23). Essa entra nella camera della figlia e sorprende Clitofonte, il quale però riesce a [p. 240] fuggire senza essere riconosciuto. Ma il giorno dopo tutto può essere scoperto e perciò Clitofonte e Leucippe devono fuggire. Tutta la fuga è costruita su una catena di fortuiti «a un tratto» e «proprio allora» che favoriscono i due eroi. «Per fortuna Conope, che solea spiarcì, in quel giorno era fuori di casa, per compiere dei servizi alla sua padrona [...] E non fummo delusi, giacché, arrivati al porto di Berito, trovammo una nave in partenza, che proprio allora stava per sciogliere gli ormeggi» (2, 31).

Sulla nave: «Era per caso nostro vicino un giovinetto» (2, 32). Questi diventa loro amico e svolge poi una parte importante nelle successive avventure.

Poi si hanno la tradizionale tempesta e il naufragio. «Eravamo in navigazione da tre giorni, quando improvvisamente, nella completa serenità del cielo, una caligine si spande, e già la luce del sole era scomparsa» (3, 1).

Nel naufragio periscono tutti, ma i due eroi si salvano grazie a un caso felice. «Poiché così la nave fu ridotta in frantumi, qualche buona divinità salvò per noi dalla distruzione una parte della prua». Essi sono gettati a riva: «Noi, invece, verso il tardo pomeriggio avemmo la fortuna di approdare a Pelusio, e lieti per aver raggiunto la terra, ringraziavamo gli dèi» (3, 5).

Si scopre poi che anche tutti gli altri personaggi, che si era creduto fossero periti nel naufragio, si erano salvati grazie a felici circostanze fortuite. In seguito essi capitano proprio nel luogo e nel tempo in cui i due eroi hanno bisogno di un aiuto urgente. Clitofonte, convinto che Leucippe sia stata sacrificata dai predoni, decide di suicidarsi: «Così avendo detto, tendo in alto la spada per cacciarmela in gola, quando vedo due figure umane che (era notte di luna) corrono in fretta verso di me [...] erano Menelao e

Satiro. Io, sebbene vedessi che erano amici, e insperatamente vivi, né li abbracciai né fui preso da subitanea gioia» (3, 17). Gli amici, naturalmente, impediscono il suicidio e annunciano che Leucippe è viva.

Ormai verso la fine del romanzo Clitofonte per una falsa accusa è condannato alla pena capitale e prima di morire deve essere sottoposto a tortura. «E già ero stato legato; e, denudato, ero stato sollevato in alto e sospeso ai lacci, e alcuni portavano delle sfere, altri il fuoco e la ruota, mentre Clinia levava alti lamenti e invocava gli dèi, quando si vide avvicinarsi [p. 241] il sacerdote di Artemide, incoronato di alloro. Questo è il segnale che è arrivato un corteo di forestieri per offrire un sacrificio alla dea: quando una cosa simile accade, si deve sospendere ogni condanna per tanti giorni quanti ne occorrono perché i partecipanti al corteo compiano il sacrificio. Così allora fui sciolto dalle catene» (7, 13).

Dopo alcuni giorni di proroga tutto si chiarisce e le cose prendono un'altra piega, naturalmente, non senza una serie di nuove coincidenze e rotture fortuite. Si scopre che Leucippe è viva. E il romanzo finisce con dei matrimoni felici.

Come si vede (e noi qui abbiamo addotto solo un'esigua quantità di simultaneità e asincronie fortuite), il tempo d'avventura vive nel romanzo di una vita abbastanza intensa; un solo giorno, una sola ora e persino un solo minuto prima o dopo ha dovunque un significato decisivo, fatale. Le avventure stesse si infilano l'una nell'altra in una serie extratemporale e, in sostanza, infinita, la quale può essere allungata quanto si vuole, poiché è priva di ogni interna limitazione sostanziale. I romanzi greci sono relativamente brevi. Nel XVII secolo l'ampiezza dei romanzi costruiti in modo analogo aumentò d'una quindicina di volte (5). Questo aumento non aveva alcun limite interno. Tutti i giorni, le ore e i minuti presi in conto nell'ambito delle singole avventure non si uniscono tra loro in una serie temporale reale, non diventano giorni e ore della vita umana. Queste ore e questi giorni non lasciano traccia in alcunché e quindi la loro quantità può essere quella che si vuole.

Tutti i momenti dell'infinito tempo d'avventura sono regolati da un'unica forza: il caso. Tutto questo tempo, infatti, è composto di simultaneità fortuite e di asincronie fortuite. L'avventuroso «tempo del caso» è uno specifico tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana; interferenza del destino (tuche), degli dèi, dei demoni, dei maghi e, nei tardi romanzi d'avventura, dei ribaldi romanzeschi i quali, in quanto ribaldi, usano come propria arma la simultaneità e l'asincronia fortuite, «stanno in agguato», «si appostano» e si scagliano «a un tratto» e «proprio quando».

[p. 242] I momenti del tempo d'avventura si trovano nei punti di rottura del corso normale degli eventi, della serie normale, vitale, causale o finalistica, nei punti in cui questa serie si interrompe e dà luogo all'irruzione di forze non umane: il destino, gli dèi, i ribaldi. E' appunto a queste forze e non ai protagonisti che appartiene tutta l'iniziativa nel tempo d'avventura. Anche i protagonisti nel tempo d'avventura, naturalmente, agiscono (scappano, si difendono, combattono, si salvano), ma agiscono, per così dire, come persone fisiche, senza che l'iniziativa appartenga a loro; persino l'amore viene inviato inaspettatamente su di loro dall'onnipotente Eros. Agli uomini in questo tempo ogni cosa non fa che accadere (a volte accade loro anche di conquistare un regno); l'uomo puramente d'avventura è l'uomo del caso; come uomo, al quale qualche cosa è accaduto, egli entra nel tempo d'avventura. Ma l'iniziativa in questo tempo non appartiene agli uomini.

E' del tutto comprensibile che i momenti del tempo d'avventura, tutti questi «a un tratto» e «proprio quando» non possono essere

presagiti mediante l'analisi razionale, lo studio, la saggia previsione, l'esperienza, ecc. Però questi momenti sono conosciuti mediante divinazioni, auspici, leggende, predizioni di oracoli, sogni profetici, presentimenti. Di tutto questo i romanzi greci sono pieni. Non appena la «Fortuna dava inizio al dramma» di Clitofonte, questi ha un sogno profetico che svela il suo futuro incontro con Leucippe e le loro avventure. Anche in seguito il romanzo è pieno di simili fenomeni. La Fortuna e gli dèi tengono in pugno l'iniziativa negli eventi e informano gli uomini della propria volontà. «Suole spesso la divinità rivelare l'avvenire agli uomini di notte, - dice Achille Tazio per bocca del suo Clitofonte, - non perché possano evitare, premunendosi, di soffrirlo (giacché non possono essere superiori al destino), ma perché, pur soffrendolo, lo sopportino con maggior rassegnazione» (1, 3).

Dovunque, nell'ulteriore sviluppo del romanzo europeo, compaia il tempo greco d'avventura, l'iniziativa nel romanzo passa al caso, che regola la simultaneità e l'asincronia degli eventi o come una forza impersonale, innominata nel romanzo, o come destino, o come provvidenza divina, o come «ribaldi» e «misteriosi benefattori» romanzeschi. Questi ultimi, infatti, si trovano ancora anche nei romanzi storici di Walter Scott. Insieme col caso (con le sue varie maschere) [p. 243] entrano inevitabilmente nel romanzo varie forme di predizione, e in particolare i sogni profetici e i presentimenti. E non è necessario, naturalmente, che tutto il romanzo si costruisca nel tempo d'avventura di tipo greco: è sufficiente una certa aggiunta di elementi di questo tempo ad altre serie temporali perché compaiano anche i fenomeni inevitabilmente connessi.

In questo tempo d'avventura del caso, degli dèi e dei ribaldi, con la sua logica specifica, nel XVII secolo sono coinvolti anche i destini dei popoli, dei regni e delle culture: ciò avviene nei primi romanzi storici europei, ad esempio, nel romanzo Gran Ciro (Artamène ou Le Grand Cyrus) di Madeleine de Scudéry, nel romanzo Arminius und Thusnelda di Lohenstein e nei romanzi storici di La Calprenède. Si crea un'originale «filosofia della storia» che permea questi romanzi, filosofia che affida la soluzione dei destini storici allo iato extratemporale che si forma tra due momenti della serie temporale reale.

Una serie di momenti del romanzo storico barocco attraverso l'anello mediatore del «romanzo gotico» è penetrato anche nel romanzo storico di Walter Scott, determinandone alcune caratteristiche: le azioni segrete di misteriosi benefattori e ribaldi, la funzione specifica del caso, vari tipi di predizione e presentimento. Naturalmente, nel romanzo di Walter Scott questi momenti non sono affatto dominanti.

Ci affrettiamo a precisare che qui si tratta della specifica casualità d'iniziativa del tempo greco d'avventura, e non della casualità in generale. La casualità in generale è una forma di manifestazione della necessità e come tale essa può aver luogo in ogni romanzo, come ha luogo anche nella vita. Nelle serie temporali umane più reali (di vario grado di realtà) ai momenti della casualità greca d'iniziativa corrispondono i momenti (s'intende da sé che di una loro rigorosa corrispondenza non si può neppure parlare) degli errori umani, dei delitti (in parte già nel romanzo barocco), delle esitazioni e della scelta, delle decisioni umane d'iniziativa.

Compiendo la nostra analisi del tempo d'avventura nel romanzo greco, dobbiamo ancora toccare un momento più generale, e precisamente i singoli motivi che entrano come elementi costitutivi negli intrecci dei romanzi. Motivi come l'incontro-commiato (distacco), la perdita-acquisizione, la [p. 244] ricerca-ritrovamento, il riconoscimento-non riconoscimento, ecc.

entrano come elementi costitutivi negli intrecci non soltanto dei romanzi di varie epoche e di vario tipo, ma anche delle opere letterarie di altri generi (epiche, drammatiche, persino liriche). Questi motivi per loro natura sono cronotopici (certo, nei vari generi in modo diverso). Ci soffermeremo qui su uno solo di essi, che però probabilmente è il più importante: il motivo dell'incontro.

In ogni incontro (come abbiamo già mostrato analizzando il romanzo greco) la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»). Anche nel motivo negativo - «non si incontrarono», «si separarono» - si conserva la cronotopicità, ma un membro del cronotopo è dato col segno negativo: non si incontrarono perché non capitavano in un dato luogo nello stesso tempo oppure in uno stesso tempo si trovavano in vari luoghi. L'indissolubile unità (ma senza fusione) delle determinazioni spaziali e temporali porta nel cronotopo dell'incontro un carattere elementarmente netto, formale, quasi matematico. Ma, naturalmente, questo carattere è astratto. Isolatamente infatti il motivo dell'incontro è impossibile: esso entra sempre come elemento costitutivo nella composizione dell'intreccio e nell'unità concreta dell'intera opera e quindi si inserisce nel concreto cronotopo che lo abbraccia, nel caso nostro nel tempo d'avventura e nel paese straniero (senza estraneità). Nelle varie opere il motivo dell'incontro riceve varie sfumature concrete, comprese quelle assiologico-emozionali (l'incontro può essere desiderato oppure no, gioioso o triste, talora terribile, forse anche ambivalente). Naturalmente, nei vari contesti il motivo dell'incontro può avere diverse espressioni verbali. Esso può assumere un significato semimetaforico o puramente metaforico e, infine, può diventare un simbolo (a volte molto profondo). Assai spesso il cronotopo dell'incontro nella letteratura svolge funzioni compositive: serve da nodo, a volte da culmine o persino da scioglimento (finale) dell'intreccio. L'incontro è uno dei più antichi eventi formativi d'intreccio dell'epos (in particolare del romanzo). Bisogna prestare particolare attenzione allo stretto legame del motivo dell'incontro con motivi come l'abbandono, la fuga, l'acquisizione, la perdita, il matrimonio, ecc., motivi che per l'unità delle determinazioni [p. 245] spazio-temporali sono affini al motivo dell'incontro. Significato particolarmente importante ha lo stretto legame del motivo dell'incontro col cronotopo della strada («strada maestra»): i vari tipi di incontri fatti per via. Nel cronotopo della strada l'unità delle determinazioni spazio-temporali si manifesta anche con estrema precisione e chiarezza. Il significato del cronotopo della strada nella letteratura è enorme: raramente un'opera fa a meno di qualche variazione del motivo della strada, e molte opere sono direttamente costruite sul cronotopo della strada e degli incontri e delle avventure fatte per via (6).

Il motivo dell'incontro è strettamente legato ad altri importanti motivi, in particolare al motivo dell'agnizione-non agnizione, che svolge una funzione enorme nella letteratura (ad esempio, nella tragedia antica).

Il motivo dell'incontro è uno dei più universali non soltanto nella letteratura (è difficile trovare un'opera che ne sia priva), ma anche negli altri campi della cultura, nonché in varie sfere della vita sociale e quotidiana. Nel campo scientifico e tecnico, dove domina il pensiero puramente concettuale, non ci sono motivi in quanto tali, ma un equivalente (fino a un certo punto) del motivo dell'incontro è il concetto di contatto. Nella sfera mitologica e religiosa il motivo dell'incontro svolge, naturalmente, una funzione centrale: nella tradizione sacra e nella Sacra scrittura (sia in quella cristiana, come nel Vangelo, ad esempio, sia in quella buddista) e nei rituali

religiosi; il motivo dell'incontro nella sfera religiosa si unisce ad altri motivi, ad esempio, al motivo dell'«epifania». Anche in alcune tendenze della filosofia prive di un carattere rigorosamente scientifico il motivo dell'incontro acquista un certo significato (ad esempio, in Schelling, in Max Scheler, in particolare in Martin Buber).

Nelle organizzazioni della vita sociale e statale il cronotopo reale dell'incontro ha costantemente luogo. I vari incontri sociali organizzati e il loro significato sono a tutti noti. Anche nella vita statale gli incontri sono molto importanti, e basterà ricordare quelli diplomatici, sempre rigorosamente regolamentati, dove e il tempo e lo spazio e la composizione del [p. 246] gruppo che riceve sono stabiliti a seconda del rango della persona ricevuta. Infine, l'importanza degli incontri (a volte tali da determinare direttamente tutto il destino di un uomo) nella vita anche d'ogni giorno di ogni individuo è chiara a chiunque.

Tale è dunque il motivo cronotopico dell'incontro. Alle questioni più generali dei cronotopi e della cronotopicità torneremo ancora alla fine del nostro saggio. Adesso, invece, riprenderemo la nostra analisi del romanzo greco.

In quale spazio si realizza il tempo d'avventura dei romanzi greci?

Al tempo greco d'avventura è necessaria un'estensività spaziale astratta. Certo, anche il mondo del romanzo greco è cronotopico, ma il legame tra lo spazio e il tempo in esso ha, per così dire, un carattere non organico, bensì puramente tecnico (e meccanico). Affinché l'avventura possa svilupparsi è necessario uno spazio, anzi molto spazio. La simultaneità fortuita e l'asincronia fortuita dei fenomeni sono legate indissolubilmente allo spazio, misurabile prima di tutto con la lontananza e la vicinanza (e coi vari loro gradi). Affinché il suicidio di Clitofonte sia scongiurato è necessario che i suoi amici vengano a trovarsi proprio nello stesso luogo in cui egli si appresta a compierlo; per fare in tempo, cioè per venirsi a trovare al momento necessario nel luogo necessario, essi corrono, cioè superano una lontananza spaziale. Affinché la salvezza di Clitofonte alla fine del romanzo possa realizzarsi è necessario che la processione col sacerdote di Artemide in testa faccia in tempo a giungere al posto del supplizio prima che il supplizio si compia. I rapimenti presuppongono il rapido trasporto del rapito in un luogo lontano e sconosciuto. L'inseguimento presuppone il superamento della lontananza e di certi ostacoli spaziali. La cattività e la prigione presuppongono la recinzione e l'isolamento del protagonista in un determinato luogo dello spazio che impediscono l'ulteriore movimento spaziale verso un fine, cioè ulteriori inseguimenti e ricerche, ecc. I rapimenti, la fuga, l'inseguimento, le ricerche, le cattività svolgono una funzione enorme nel romanzo greco, il quale ha quindi bisogno di grandi spazi, della terra e del mare, di interi paesi. Il mondo di questi romanzi è grande e multiforme. Ma sia la grandezza sia la multiformità sono del tutto astratte. Per il naufragio è necessario il mare, [p. 247] ma di che mare si tratti in senso geografico e storico è del tutto indifferente. Per la fuga è necessario passare in un altro paese, e anche per i rapitori è importante trasportare la loro vittima in un altro paese; ma quale sia questo altro paese è anch'esso del tutto indifferente. Gli eventi d'avventura del romanzo greco non hanno alcun legame sostanziale con le caratteristiche dei singoli paesi che figurano nel romanzo, con il loro regime politico-sociale, la loro cultura, la loro storia. Tutte queste caratteristiche non entrano affatto nell'evento d'avventura in qualità di suo momento determinato; questo evento infatti è interamente determinato soltanto dal caso, cioè appunto dalla simultaneità o asincronia fortuita nel dato luogo dello spazio (nel

dato paese, città, ecc.). Il carattere del dato luogo non entra nell'evento come sua parte costitutiva: il luogo entra nell'avventura soltanto come nuda estensività astratta.

Ecco perché tutte le avventure del romanzo greco sono dotate di trasferibilità: ciò che avviene a Babilonia, potrebbe avvenire in Egitto o a Bisanzio e viceversa. Singole avventure in sé compiute sono trasferibili anche nel tempo perché il tempo d'avventura non lascia alcuna traccia sostanziale e quindi, in effetti, è reversibile. Il cronotopo d'avventura è dunque caratterizzato da un astratto legame tecnico dello spazio e del tempo, dalla reversibilità dei momenti della serie temporale e dalla loro trasferibilità nello spazio.

L'iniziativa e il potere in questo cronotopo appartengono soltanto al caso. Perciò il grado di determinatezza e concretezza di questo mondo può essere soltanto estremamente limitato. Ogni concretizzazione infatti - geografica, economica, politico-sociale, quotidiana - impedirebbe la libertà e la facilità delle avventure e limiterebbe il potere assoluto del caso. Ogni concretizzazione, persino quella della vita quotidiana, introdurrebbe le sue regolarità, il suo ordine, i suoi legami necessari nella vita umana e nel tempo di questa vita. Gli eventi risulterebbero intrecciati in questa regolarità, in vario grado partecipi di quest'ordine e di questi legami necessari. Da ciò il potere del caso sarebbe sostanzialmente limitato e le avventure risulterebbero organicamente localizzate e legate nel loro movimento nel tempo e nello spazio. Ma questa determinatezza e concretizzazione sarebbero assolutamente inevitabili (in un certo grado), qualora si raffigurasse [p. 248] il proprio mondo natio e la propria realtà circostante. Il grado di astrattezza necessario al tempo greco di avventura sarebbe del tutto irrealizzabile se si raffigurasse il proprio mondo natio (qualunque esso fosse).

Perciò il mondo del romanzo greco è un mondo estraneo: tutto in esso è indeterminato, sconosciuto, estraneo e i protagonisti vi si trovano per la prima volta, non hanno con esso alcun legame e rapporto sostanziale, sono alieni alle sue regolarità politico-sociali, quotidiane o d'altro tipo, anzi non le conoscono neppure; perciò per loro in questo mondo non esistono che la simultaneità e l'asincronia fortuite.

Ma l'estraneità di questo mondo nel romanzo greco non è accentuata, e quindi esso non va chiamato esotico. L'esoticità presuppone una intenzionale contrapposizione dell'estraneo al proprio e l'estraneità dell'estraneo vi è accentuata, per così dire, gustata e raffigurata particolareggiatamente sullo sfondo di ciò che si sottintende proprio, consueto, noto. Nel romanzo greco questo non c'è. Qui tutto è estraneo, compreso il paese natale dei protagonisti (paese che per il protagonista e la protagonista di solito è diverso), e non c'è qui neppure quel qualcosa che si sottintende natio, consueto, noto (il paese natio dell'autore e dei suoi lettori), sul cui sfondo percepire distintamente la stranezza e l'estraneità dell'estraneo. Naturalmente un minimo grado di qualcosa che si sottintende natio, consueto, normale (per l'autore e i lettori) in questi romanzi c'è, ci sono certe scale di valori che permettono di percepire le stranezze e le rarità di questo mondo estraneo. Ma questo grado è così minimo che la scienza non può quasi scoprire, mediante l'analisi di questi romanzi, il sottinteso «proprio mondo» e la sottintesa «propria epoca» dei loro autori. (continua)

NOTE:

(3) Le meraviglie al di là di Tule di Antonio Diogene, il Romanzo di Nino, il Romanzo della principessa Chione, ecc.

(4) [Per le citazioni tratte da romanzi greci e latini ci siamo serviti delle traduzioni di vari autori raccolte nel volume Il romanzo classico, a cura di Quintino Cataudella, Roma 1958].

(5) Ecco le dimensioni dei più noti romanzi del XVII secolo: L'As-trée di D'Urfé è in cinque volumi e conta più di seimila pagine; la Cléopâtre di La Calprenède è in dodici volumi, con più di cinquemila pagine; l'Arminius und Thusnelda di Lohenstein è in due enormi volumi, con più di tremila pagine.

(6) Una più particolareggiata caratteristica di questo cronotopo sarà da noi data nella sezione conclusiva del presente lavoro.

1. Il romanzo greco (continuazione)

Il mondo dei romanzi greci è un mondo astrattamente estraneo, anzi estraneo interamente e fino in fondo, poiché non vi si delinea mai l'immagine del mondo natio, dal quale è giunto e dal quale guarda l'autore. Perciò nulla in esso limita il potere assoluto del caso e con così sorprendente rapidità e facilità scorrono e si susseguono tutti questi rapimenti, fughe, cattività e liberazioni, presunte morti e resurrezioni e altre avventure.

Ma in questo mondo astrattamente estraneo molte cose e fenomeni, come già abbiamo rilevato, sono descritti con [p. 249] abbondanza di particolari. Come si concilia ciò con l'astrattezza di quel mondo? Il fatto è che ciò che è descritto nei romanzi greci, è descritto quasi come isolato, singolare, unico. Mai vi si dà una descrizione del paese nel suo complesso, con le sue caratteristiche, con le sue differenze dagli altri paesi, coi suoi legami. Sono descritti soltanto singoli edifici fuori di ogni legame col contesto globale e singoli fenomeni della natura come, ad esempio, strani animali che vivono nel dato paese. Mai vi sono descritti i costumi e gli usi del popolo nel loro insieme, ma è descritta soltanto una qualche singola strana consuetudine a sé stante. A tutti gli oggetti descritti nel romanzo è proprio questo isolamento, questa mancanza di legame tra loro. Perciò tutti questi oggetti nel loro insieme non caratterizzano i paesi raffigurati (o meglio, ricordati) nel romanzo, ma ogni oggetto è autosufficiente.

Tutte queste cose isolate, descritte nel romanzo, sono insolite, strane, rare; ed è questa la ragione per cui sono descritte. Ad esempio, in Leucippe e Clitofonte è descritto uno strano animale detto «cavallo del Nilo» (l'ippopotamo). «Si era dato il caso che alcuni uomini avessero catturato uno spettacoloso animale fluviale». Così comincia questa descrizione. Poi viene descritto l'elefante e si racconta «del modo della sua nascita, che è straordinaria» (4, 2-4). In un altro passo è descritto il coccodrillo. «Vidi anche un altro animale del Nilo, famoso per la sua forza più dell'ippopotamo: si chiama coccodrillo» (4, 19).

Poiché non ci sono scale di valori per misurare tutti questi oggetti e fenomeni descritti, ossia non c'è, come abbiamo detto, lo sfondo del mondo consueto e proprio, sfondo abbastanza netto per permettere di percepire queste cose straordinarie, inevitabilmente oggetti e fenomeni acquistano il carattere di curiosità, stranezze, rarità.

In tal modo, gli spazi del mondo estraneo nel romanzo greco sono riempiti di curiosità e rarità isolate, non legate tra loro. Queste cose autosufficienti, curiose e strane sono fortuite e inattese quanto le stesse avventure: esse sono fatte dello stesso materiale,

sono degli «a un tratto» cristallizzati, avventure divenute cose, creature di un medesimo caso.

Di conseguenza si ha che il cronotopo dei romanzi greci - il mondo estraneo nel tempo d'avventura - possiede una originale costanza e unità. Esso ha una sua logica coerente, che [p. 250] ne determina tutti i momenti. Benché i motivi del romanzo greco, come già abbiamo detto, siano, astrattamente presi, non nuovi e siano stati prima elaborati da altri generi letterari, nel nuovo cronotopo di questo romanzo essi, sottomettendosi alla sua logica conseguente, acquistano un significato del tutto nuovo e particolari funzioni.

Negli altri generi letterari questi motivi erano legati ad altri cronotopi, più concreti e condensati. I motivi d'amore (il primo incontro, l'amore improvviso, lo struggimento amoroso, il primo bacio, ecc.) nella poesia alessandrina erano trattati essenzialmente nel cronotopo bucolico, idillico-pastorale. Si tratta di un piccolo cronotopo lirico-epico, molto concreto e condensato, che ha svolto una notevole funzione nella lirica mondiale. Qui si ha lo specifico tempo idillico ciclizzato (ma non ciclico), che è l'unione del tempo naturale (ciclico) e del tempo quotidiano della vita convenzionalmente pastorale (in parte anche in senso più ampio, agricola). Questo tempo possiede un certo ritmo semiciclico e si è saldato strettamente con un paesaggio idillico insulare specifico e particolareggiato. E' un tempo denso e fragrante come un miele, un tempo di piccole scene amorose e di effusioni liriche, un tempo che impregna un frammento, rigorosamente limitato e isolato e interamente stilizzato, di spazio naturale (prescindiamo qui dalle variazioni del cronotopo idillico-amoroso nella poesia ellenistica, compresa quella romana). Di questo cronotopo nel romanzo greco, naturalmente, non è rimasto nulla. L'unica eccezione è il romanzo di Longo Dafni e Cloe, che occupa un posto a sé. Al suo centro c'è il cronotopo idillico-pastorale, ma in preda alla disgregazione; il suo compatto isolamento e la sua limitatezza sono distrutti; esso è circondato da ogni parte da un mondo estraneo ed esso stesso è diventato semiestraneo: il tempo idillico-naturale non è più così denso, ed è reso rarefatto dal tempo d'avventura. Non v'è dubbio che non si può riportare incondizionatamente l'idillio di Longo al tipo del romanzo greco d'avventure. Anche nell'ulteriore sviluppo storico del romanzo quest'opera ha una sua propria linea.

I momenti del romanzo greco - riguardanti l'intreccio e la composizione - che sono legati al viaggio per vari paesi stranieri, furono elaborati dal romanzo geografico antico. Il mondo del romanzo geografico non assomiglia affatto al mondo [p. 251] estraneo del romanzo greco. Prima di tutto da suo centro serve la sua propria patria reale, la quale offre i punti di vista, le scale di valori, le impostazioni e le valutazioni e organizza la visione e la comprensione dei paesi e delle culture estranee (e non è obbligatorio che ciò che è proprio sia valutato positivamente, ma necessariamente esso fornisce lo sfondo e le proporzioni). Già questo solo fatto (cioè il centro organizzativo interno della visione e della raffigurazione sta in ciò che è proprio) muta radicalmente tutto il quadro del mondo estraneo nel romanzo geografico. Inoltre l'uomo in questo romanzo è l'uomo antico pubblico e politico, guidato da interessi politico-sociali, filosofici, utopici. E ancora: il momento stesso del viaggio, del cammino ha un carattere reale e introduce un essenziale centro organizzativo reale nella serie temporale di questo romanzo. Infine, anche il momento biografico è un essenziale momento organizzativo per il tempo di questi romanzi. (Anche qui prescindiamo dalle varianti del romanzo geografico di viaggio, ad una delle quali è proprio il momento d'avventura, che però qui non è il principio organizzativo dominante ed ha un altro carattere).

Non è questo il luogo per addentrarsi nei cronotopi degli altri generi della letteratura antica, compresi il grande epos e il dramma. Ci limiteremo a rilevare che da loro base serve il tempo mitologico-popolare, sul cui sfondo comincia a isolarsi il tempo storico antico (con le sue specifiche limitazioni). Questi tempi erano profondamente localizzati e assolutamente non separabili dai concreti connotati della natia natura greca e dai connotati della «seconda natura», cioè dai connotati delle natie regioni, città, stati. Il greco in ogni fenomeno della natia natura vedeva la traccia del tempo mitologico, un evento mitologico in esso condensato che poteva essere svolto in una scena o scenetta mitologica. Dotato di un'altrettanto estrema concretezza e localizzazione era anche il tempo storico, che nell'epos e nella tragedia era ancora più strettamente intrecciato a quello mitologico. Questi cronotopi greci classici sono quasi gli antipodi del mondo estraneo dei romanzi greci.

In tal modo, i vari motivi e momenti (riguardanti l'intreccio e la composizione), elaborati e attivi in altri generi antichi, avevano in essi un carattere e funzioni che non assomigliano affatto a quelle che vediamo nel romanzo greco d'avventura, [p. 252] all'interno del suo cronotopo specifico. Qui essi sono entrati in un'unità artistica nuova e originalissima, molto lontana, naturalmente, da una unificazione meccanica dei vari generi letterari dell'antichità.

Adesso che ci è più chiaro il carattere specifico del romanzo greco, possiamo porre la questione dell'immagine dell'uomo in esso attuata. In questa prospettiva si chiariscono anche le peculiarità di tutti i momenti d'intreccio del romanzo.

Quale può essere l'immagine dell'uomo nell'ambito del tempo d'avventura da noi caratterizzato, con la sua simultaneità e asincronia casuali, con la sua assoluta assenza di tracce, con l'estrema capacità di iniziativa che vi ha il caso? E' del tutto chiaro che in un simile tempo l'uomo può essere soltanto assolutamente passivo e assolutamente immutabile. All'uomo qui, come già abbiamo detto, tutto non fa che accadere. Egli è privo di ogni iniziativa: è soltanto il soggetto fisico dell'azione. Si capisce benissimo che le sue azioni avranno un carattere essenzialmente spaziale elementare. In sostanza, tutte le azioni dei protagonisti del romanzo greco si riducono soltanto a un movimento forzato nello spazio (fuga, inseguimento, ricerche), cioè al cambiamento del luogo spaziale. E' appunto il movimento umano spaziale a dare gli indici di misura dello spazio e del tempo del romanzo greco, cioè del suo cronotopo.

Ma nello spazio si muove pur sempre un uomo vivo, e non un corpo fisico nel senso letterale della parola. Egli, è vero, è del tutto passivo nella sua vita (è il «destino» a condurre il gioco), ma egli subisce questo gioco del destino. E non lo subisce soltanto: egli conserva se stesso e da questo gioco, da tutte le traversie del destino e del caso porta fuori immutata la propria assoluta identità con se stesso.

Questa originale identità con se stesso è il centro organizzativo dell'immagine dell'uomo nel romanzo greco. E non si può sminuire il significato e la particolare profondità ideologica di questo momento dell'identità umana. Grazie a questo momento il romanzo greco è legato alle profondità del folclore delle società primitive e s'impadronisce di un elemento essenziale dell'idea popolare di uomo, idea che vive anche oggi in varie specie di folclore, in particolare nelle fiabe popolari. Per quanto impoverita e denudata sia l'identità umana nel romanzo greco, in essa tuttavia si conserva un [p. 253] granello prezioso dell'umanità popolare ed è trasmessa la fede nell'indistruttibile potenza dell'uomo nella sua lotta con la natura

e con tutte le forze inumane.

Considerando con attenzione i momenti d'intreccio e compositivi del romanzo greco, ci siamo convinti del ruolo enorme che in esso svolgono momenti come il riconoscimento, il travestimento, il mutamento (temporaneo) d'abito, la morte presunta (con successiva resurrezione), il tradimento presunto (con successivo accertamento della immutata fedeltà) e, infine, il motivo compositivo (organizzante) principale della prova del protagonista all'immutabilità, all'autoidentità. In tutti questi momenti c'è un diretto gioco d'intreccio coi connotati dell'identità umana. Ma anche il complesso fondamentale dei motivi - incontro-distacco-perdita-acquisizione - non è, per così dire, che l'espressione riflessa d'intreccio di una stessa identità umana.

Fermiamoci prima di tutto sul momento compositivo-organizzante della prova dei protagonisti. All'inizio abbiamo definito il primo tipo del romanzo antico come romanzo d'avventure e di prove. Il termine «romanzo di prove» (Prüfungsroman) da tempo è applicato dagli storici letterari al romanzo barocco (XVII secolo), che è l'ulteriore sviluppo sul terreno europeo del romanzo di tipo greco.

Nel romanzo greco il significato organizzativo dell'idea della prova si manifesta con grande nettezza, anzi a questa idea si conferisce qui persino un'espressione giuridico-giudiziaria.

La maggior parte delle avventure del romanzo greco sono organizzate proprio come prove del protagonista e della protagonista, e soprattutto come prove della loro castità e fedeltà reciproca. Ma sono inoltre messe alla prova la loro nobiltà d'animo, il coraggio, la forza, l'intrepidezza e, più raramente, l'intelligenza. Il caso dissemina sul cammino dei protagonisti non soltanto pericoli, ma anche ogni sorta di tentazioni. Esso li pone nelle situazioni più scabrose, dalle quali però essi escono sempre con onore. Nella magistrale invenzione delle situazioni più complesse si manifesta vividamente la sottile casistica della seconda sofistica. Perciò anche le prove hanno un carattere retorico-giudiziario estrinsecamente formale.

Ma non si tratta soltanto dell'organizzazione delle singole avventure. Il romanzo nel suo complesso è inteso appunto [p. 254] come prova dei protagonisti. Il tempo greco d'avventura, come già sappiamo, non lascia tracce né nel mondo né negli uomini. Come conseguenza di tutti gli eventi del romanzo non si ha alcun mutamento esterno e interno che resti. Alla fine del romanzo si ricostituisce l'equilibrio iniziale violato dal caso. Tutto ritorna al suo principio; tutto ritorna al suo posto. Come risultato di tutto il lungo romanzo il protagonista sposa la fanciulla promessa. Eppure uomini e cose sono passati attraverso qualcosa che, è vero, non li ha mutati, ma che perciò, per così dire, li ha confermati e verificati, stabilendo la loro identità, la loro saldezza e immutabilità. Il martello degli eventi non frantuma né fucina alcunché, ma si limita a mettere alla prova la saldezza di un prodotto già pronto. E il prodotto supera la prova. In questo sta il senso ideologico-poetico del romanzo greco.

Nessun genere artistico può costruirsi sulla nuda capacità di riuscire avvincente. E poi per essere avvincente esso deve toccare qualcosa di sostanziale. Avvincente, infatti, può essere soltanto la vita umana o, in ogni caso, qualcosa che abbia con essa un rapporto diretto. E questo elemento umano deve mostrare un suo aspetto essenziale, cioè deve avere un grado di viva realtà.

Il romanzo greco è una variante molto elastica del genere romanzesco, dotata di enorme forza vitale. Particolarmente duratura nella storia del romanzo si è dimostrata appunto l'idea compositivo-organizzatrice della prova. Noi la incontriamo nel

romanzo cavalleresco medievale, sia iniziale che, in particolare, tardo. Essa in notevole misura organizza l'Amadigi e i Palmerini. Del suo significato nel romanzo barocco abbiamo già detto. Qui questa idea si arricchisce di un determinato contenuto ideologico e si creano determinati ideali di uomo, le cui incarnazioni sono appunto i protagonisti messi alla prova: i «cavalieri senza macchia e senza paura». Questa assoluta impeccabilità dei protagonisti degenera in enfasi e magniloquenza e provoca la critica tagliente di Boileau nel suo lucianesco Dialogo degli eroi del romanzo (*Dialogue des héros du roman*).

Dopo il barocco, il significato organizzativo dell'idea della prova decresce bruscamente. Ma essa non muore e si conserva come una delle idee organizzative del romanzo in tutte le epoche successive. Essa si riempie di vario contenuto ideologico [p. 255] e la stessa prova spesso porta a risultati negativi. Nel XIX secolo e all'inizio del XX incontriamo, ad esempio, simili tipi e varianti dell'idea della prova. E' diffuso il tipo della prova della vocazione, dell'elezione, della genialità. Una sua variante è la prova del parvenu napoleonico nel romanzo francese. Un altro tipo è la prova della salute biologica e dell'adattamento alla vita. Ci sono infine tardi tipi e varianti dell'idea della prova nella produzione romanzesca dozzinale, come la prova del riformatore morale, del nietzschiano, dell'amoralista, della donna emancipata, ecc.

Ma tutte queste varianti europee del romanzo di prova, sia pure che miste, si discostano notevolmente dalla prova dell'identità umana nella sua forma semplice, lapidaria e nello stesso tempo forte in cui essa è presente nel romanzo greco. E' vero, si sono conservati, ma insieme si sono complicati e hanno perso la loro lapidaria forza e semplicità iniziale i connotati dell'identità umana come essi si sono manifestati nei motivi del riconoscimento, delle morti presunte, ecc. Il legame di questi motivi col folclore qui, nel romanzo greco, è più immediato (anche se abbastanza lontano dal folclore).

Per comprendere pienamente l'immagine dell'uomo nel romanzo greco e le peculiarità del momento della sua identità (e quindi anche le peculiarità della prova di questa identità) è necessario tener conto del fatto che l'uomo qui, a differenza di tutti i generi classici della letteratura antica, è uomo privato. Questo suo carattere corrisponde al mondo estraneo astratto dei romanzi greci. In questo mondo l'uomo può essere soltanto uomo privato isolato, privo di qualsiasi legame sostanziale col proprio paese, con la propria città, col proprio gruppo sociale, con la propria stirpe, persino con la propria famiglia. Egli non si sente parte di un tutto sociale. E' un uomo solitario, perso in un mondo estraneo. E non ha alcuna missione in questo mondo. La privatezza e l'isolamento sono i caratteri essenziali dell'immagine dell'uomo nel romanzo greco, necessariamente legati alle peculiarità del tempo d'avventura e dello spazio astratto. Per questo l'uomo del romanzo greco si differenzia in modo così netto e radicale dall'uomo pubblico dei generi letterari antichi precedenti e, in particolare, dall'uomo pubblico e politico del romanzo geografico di viaggi.

Ma nello stesso tempo l'uomo privato e isolato del romanzo [p. 256] greco per molti aspetti si comporta esteriormente come uomo pubblico, e precisamente come l'uomo pubblico dei generi letterari retorici e storici: pronuncia lunghi discorsi retoricamente costruiti, nei quali in forma non di confessione intima, bensì di resoconto pubblico illumina i particolari intimo-privati del proprio amore, delle proprie azioni e avventure. Infine, nella maggior parte dei romanzi un posto essenziale è occupato dai processi giudiziari, nei quali si tirano le somme delle avventure dei protagonisti e si dà una conferma giuridico-giudiziaria della loro identità, soprattutto del suo

momento principale: la loro reciproca fedeltà amorosa (e, in particolare, della castità della protagonista). Come conseguenza si ha che tutti i momenti principali del romanzo ricevono una illuminazione e giustificazione (apologia) retorico-pubblica e una definitiva qualificazione giuridico-giudiziaria nel loro complesso. Anzi, se domandiamo da che cosa in ultima analisi è determinata l'unità dell'immagine umana nel romanzo greco, dovremo rispondere che questa unità ha proprio un carattere giuridico-retorico.

Tuttavia questi momenti giuridico-retorici pubblici hanno un carattere esteriore e non adeguato all'effettivo contenuto interiore dell'immagine dell'uomo. Questo contenuto interiore dell'immagine è totalmente privato: il posto che il protagonista occupa nella vita, i fini che lo guidano, tutte le sue esperienze interiori e tutte le sue azioni hanno un carattere assolutamente privato e sono spogli di ogni significato politico-sociale. Il pernio centrale del contenuto, infatti, è costituito dall'amore dei protagonisti e dalle prove interne ed esterne alle quali esso è sottoposto. E tutti gli altri eventi ricevono un significato nel romanzo soltanto grazie al loro rapporto con questo pernio del contenuto. E' caratteristico che persino eventi come la guerra ricevono il loro significato esclusivamente sul piano delle faccende amorose dei protagonisti. Ad esempio, l'azione nel romanzo Leucippe e Clitofonte incomincia dalla guerra tra i bizantini e i traci poiché, grazie a questa guerra, Leucippe capita in casa del padre di Clitofonte e ha luogo il loro primo incontro. Alla fine del romanzo si ricorda di nuovo questa guerra, poiché in occasione del suo compimento si organizza la processione religiosa in onore di Artemide che arresta il supplizio di Clitofonte.

Ma è caratteristico qui il fatto che non gli eventi della vita [p. 257] privata sono sottomessi e interpretati dagli eventi politico-sociali, bensì, al contrario, gli eventi politico-sociali acquistano nel romanzo un significato soltanto grazie al loro rapporto con gli eventi della vita privata. E soltanto questo loro rapporto con le sorti private è illuminato nel romanzo, mentre la loro sostanza politico-sociale ne resta fuori.

In tal modo, l'unità retorico-pubblica dell'immagine dell'uomo si trova in contraddizione col suo contenuto puramente privato. Questa contraddizione è molto caratteristica del romanzo greco. E' caratteristica, come vedremo poi, anche di alcuni tardi generi retorici (in particolare, autobiografici).

L'antichità in genere non ha creato una forma e un'unità adeguata all'uomo privato e alla sua vita. Mentre la vita diventava privata e gli uomini si ritrovavano isolati, questo contenuto privato cominciava a riempire la letteratura, elaborando forme adeguate solo nei piccoli generi epico-lirici e nei piccoli generi di costume: la commedia e la novella di costume. Nei grandi generi la vita privata dell'uomo isolato si rivestiva di forme pubblico-statuali o pubblico-retoriche esteriori e inadeguate e quindi convenzionali e formalistiche.

Carattere esteriore, formalistico e convenzionale ha anche l'unità pubblico-retorica dell'uomo e degli eventi da lui vissuti anche nel romanzo greco. In generale l'unificazione di tutto ciò che di eterogeneo (secondo le fonti di origine e secondo la sostanza) noi troviamo nel romanzo greco, unificazione in un grande genere letterario quasi enciclopedico, è ottenuta solo a prezzo di una estrema astrattezza e schematicità e di uno spogliamento di tutto ciò che è concreto e locale. Il cronotopo del romanzo greco è il più astratto di tutti i cronotopi romanzeschi.

Questo cronotopo astrattissimo è insieme anche quello più statico. Il mondo e l'uomo che vi vive sono assolutamente bell'e pronti e

immobili. Qui non si ha alcuna potenzialità di divenire, di crescita, di mutamento. L'azione raffigurata nel romanzo non ha alcuna conseguenza: nulla nel mondo è distrutto, rifatto, mutato, ricreato. E' confermata soltanto l'identità di tutto ciò che c'era all'inizio. Il tempo d'avventura non lascia tracce.

Questo è il primo tipo del romanzo antico. Ai suoi singoli momenti dovremo ancora tornare dal punto di vista [p. 258] dell'ulteriore sviluppo del padroneggiamento del tempo nel romanzo. Abbiamo già indicato che questo tipo romanzesco, e in particolare alcuni suoi momenti (soprattutto il tempo d'avventura), nella successiva storia del romanzo dimostra di avere grande vitalità e elasticità.

2. Apuleio e Petronio

Passiamo al secondo tipo di romanzo antico che chiameremo convenzionalmente «romanzo d'avventure e di costume».

A questo tipo in senso rigoroso appartengono soltanto due opere: il Satyricon di Petronio (giunto a noi in frammenti relativamente piccoli) e L'asino d'oro (Asinus aureus o Metamorphoseon libri XI) di Apuleio (giuntoci interamente). Ma elementi essenziali di questo tipo sono rappresentati anche in altri generi letterari, soprattutto nelle satire (nonché nella diatriba ellenistica) e in alcune varianti della letteratura agiografica protocristiana (la vita peccaminosa, piena di tentazioni e poi la crisi e la rigenerazione dell'uomo).

A base della nostra analisi del secondo tipo di romanzo antico noi porremo L'asino d'oro di Apuleio. Poi toccheremo le peculiarità anche di altre varianti (esemplari) a noi giunte di questo tipo.

Nel secondo tipo prima di tutto balza agli occhi l'unione del tempo d'avventura con quello quotidiano di costume, cosa che noi esprimiamo nella denominazione convenzionale di questo tipo come «romanzo d'avventure e di costume». Tuttavia non si può parlare, naturalmente, di una unione meccanica (addizione) di questi tempi. Sia il tempo d'avventura sia quello di costume in questa unione si modificano sostanzialmente all'interno del cronotopo nuovissimo creato da questo romanzo. Perciò qui si forma un nuovo tipo di tempo d'avventura, nettamente distinto da quello greco e si forma anche un tipo particolare di tempo quotidiano di costume.

L'intreccio dell'Asino d'oro non è affatto uno iato extratemporale tra due momenti attigui della vita reale. Anzi, è proprio la vita del protagonista (Lucio) nei suoi momenti essenziali a costituire l'intreccio di questo romanzo. Ma alla raffigurazione di questa vita sono intrinseche due peculiarità [p. 259] che determinano il carattere particolare del tempo in questo romanzo.

Queste peculiarità sono: 1) la vita di Lucio è data nell'involucro della «metamorfosi», 2) il cammino della vita si fonde col cammino reale delle peregrinazioni e dei vagabondaggi che Lucio compie nel mondo sotto forma di asino.

La vita nell'involucro della metamorfosi nel romanzo è data sia nell'intreccio principale della vita di Lucio sia nella novella inserita su Amore e Psiche, novella che è una variante semantica parallela dell'intreccio principale.

La metamorfosi - fondamentalmente la trasformazione umana - insieme con l'identità (anch'essa fondamentalmente identità umana) appartiene al tesoro del folclore universale primitivo. La trasformazione e l'identità si uniscono profondamente nell'immagine folclorica dell'uomo. In forma particolarmente chiara questa unione si conserva nella fiaba popolare. L'immagine dell'uomo fiabesco, nonostante tutta l'enorme varietà del folclore fiabesco, si costruisce sempre sui motivi della trasformazione e dell'identità (per quanto, a sua volta, sia vario il concreto riempimento di questi motivi). Dall'uomo i motivi di trasformazione-identità passano a tutto il mondo umano:

alla natura e alle cose create dall'uomo. Delle peculiarità del tempo fiabesco-popolare, nel quale si dispiega questa trasformazione-identità dell'immagine dell'uomo, parleremo più avanti, a proposito di Rabelais.

Nell'antichità l'idea della metamorfosi ha compiuto un assai complesso e ramificato cammino di sviluppo. Una ramificazione di questo cammino è la filosofia greca, dove all'idea di trasformazione, accanto all'idea di identità (7), spetta una funzione enorme, e va precisato che il sostanziale involucro mitologico di queste idee si conserva fino a Democrito e Aristofane (e neppure in essi è superato interamente).

Un'altra ramificazione è lo sviluppo culturale dell'idea di metamorfosi (trasformazione) dei misteri antichi, e prima di tutto nei misteri eleusini. I misteri antichi, nel loro ulteriore sviluppo, subirono sempre più l'influsso dei culti orientali, con le loro specifiche forme di metamorfosi. In questa linea [p. 260] di sviluppo si trovano anche le forme originarie del culto cristiano. A tutto ciò si affiancano anche le rozze forme magiche di metamorfosi che erano estremamente diffuse nel I e II secolo dopo Cristo, erano praticate da vari ciarlatani ed erano saldamente entrate nel costume dell'epoca.

La terza diramazione è la vita ulteriore dei motivi della trasformazione nel folclore propriamente popolare. Fino a noi, naturalmente, questo folclore non è giunto, ma la sua esistenza ci è nota attraverso gli influssi e i riflessi che ha avuto nella letteratura (ad esempio, nella novella su Amore e Psiche di Apuleio).

Infine, la quarta diramazione è lo sviluppo dell'idea di metamorfosi nella letteratura. Essa soltanto è quella che qui ci interessa.

S'intende da sé che questo sviluppo dell'idea di metamorfosi nella letteratura avviene non senza l'influsso di tutte le altre vie di sviluppo di questa idea da noi enumerate. Basta ricordare l'influsso della tradizione dei misteri eleusini sulla tragedia greca. Sono fuori d'ogni dubbio, naturalmente, l'influsso che sulla letteratura esercitarono le forme filosofiche della trasformazione e l'influsso, da noi già rilevato, del folclore.

Nell'involucro mitologico della metamorfosi (trasformazione) è contenuta l'idea dello sviluppo, ma di uno sviluppo non lineare, bensì a sbalzi e a nodi, quindi una determinata forma di serie temporale. Ma il contenuto di questa idea è molto complesso e perciò da essa si svolgono serie temporali di vario tipo.

Se seguiamo la scomposizione artistica che questa complessa idea mitologica di metamorfosi ha trovato in Esiodo (sia nelle Opere e giorni [56(7) *ërga kai hûmërai*] sia nella Teogonia), vedremo che da tale idea trae sviluppo una serie genealogica specifica, la serie particolare dell'avvicinarsi dei secoli, cioè delle generazioni (il mito delle cinque età: dell'oro, dell'argento, del bronzo, degli eroi e del ferro), la serie teogonica irreversibile della metamorfosi della natura, la serie ciclica della metamorfosi del grano e la serie analoga della metamorfosi della vite. Anzi, anche la serie ciclica della vita agricola quotidiana in Esiodo si costruisce come una sorta di «metamorfosi dell'agricoltore». Con ciò noi non abbiamo ancora esaurito tutte le serie temporali che in Esiodo si [p. 261] sviluppano dalla metamorfosi come dal loro protofenomeno mitologico. Tutte queste serie hanno in comune l'alternarsi (o il susseguirsi) di forme (o immagini), assolutamente diverse tra loro, di qualcosa di identico. Così, nel processo teogonico l'era di Crono è seguita dall'era di Zeus, si succedono i secoli, cioè le generazioni degli uomini (dell'oro, dell'argento, ecc.), si susseguono le stagioni.

Profondamente diverse sono le immagini delle varie ere, delle varie

generazioni, delle varie stagioni, delle varie fasi dei lavori agricoli. Ma oltre tutte queste differenze si conserva l'unità del processo teogonico, del processo storico, della natura, della vita agricola.

La concezione della metamorfosi in Esiodo, come nei primi sistemi filosofici e nei misteri classici, ha un carattere ampio e la stessa parola «metamorfosi» nelle sue opere non è affatto usata in quel significato specifico di singola trasformazione miracolosa (confinante col magico) di un fenomeno in un altro che questa parola acquista nell'epoca ellenistico-romana. Anche la parola nel significato suddetto è comparsa soltanto in una tarda fase dello sviluppo dell'idea di metamorfosi.

Di questa tarda fase sono caratteristiche le Metamorfosi (Metamorphoses) di Ovidio. Qui la metamorfosi ormai diventa quasi metamorfosi privata di singoli fenomeni isolati e assume il carattere d'una trasformazione miracolosa esteriore. Resta l'idea della raffigurazione dall'angolo visuale della metamorfosi di tutto il processo cosmogonico e storico, a cominciare dalla creazione del cosmo dal caos per finire con la trasformazione di Cesare in stella. Ma questa idea si realizza trascegliendo, tra tutta l'eredità mitologica e letteraria, singoli casi isolati e vistosi di metamorfosi nel senso più stretto della parola e disponendoli in una serie priva di ogni unità interna. Ogni metamorfosi è autosufficiente e costituisce un tutto poetico conchiuso. L'involucro mitologico della metamorfosi non è più in grado di unificare serie temporali grandi ed essenziali. Il tempo si disgrega in segmenti temporali autosufficienti isolati, i quali si compongono meccanicamente in una serie. La stessa disgregazione dell'unità mitologica delle serie temporali dell'antichità può essere osservata nei Fasti di Ovidio (per lo studio del senso del tempo nell'epoca ellenistico-romana quest'opera è di grande importanza).

[p. 262] In Apuleio la metamorfosi acquista un carattere ancora più particolare, isolato e ormai direttamente magico. Della sua vastità e forza d'un tempo non è rimasto quasi nulla. La metamorfosi è diventata la forma di interpretazione e raffigurazione del destino umano privato, staccato dalla totalità cosmica e storica. Pur tuttavia, soprattutto grazie all'influsso della tradizione folclorica diretta, l'idea della metamorfosi conserva ancora sufficiente energia per abbracciare la totalità del destino vitale dell'uomo nei suoi fondamentali momenti cruciali. In ciò sta il suo significato per il genere letterario romanzesco.

Quanto alla forma specifica della metamorfosi - la trasformazione di Lucio in asino, la sua trasformazione inversa in uomo e la sua purificazione misterica, - non è questo il luogo per addentrarci in una sua analisi. Per i nostri compiti tale analisi non è necessaria. La genesi stessa della metamorfosi asinina è molto complessa. Complesso e tuttora non del tutto chiarito è il modo in cui essa è trattata da Apuleio. Per il nostro tema diretto tutto questo non ha significato sostanziale. Per noi contano soltanto le funzioni di questa metamorfosi nella costruzione del romanzo del secondo tipo.

Sulla base della metamorfosi si crea un tipo di raffigurazione della totalità della vita umana nei suoi fondamentali momenti di rottura e di crisi: come un uomo diventa un altro. Si danno immagini radicalmente diverse di uno stesso uomo, unite in lui come epoche e tappe diverse della sua vita. Qui non c'è divenire nel senso esatto del termine, ma c'è crisi e rigenerazione.

Qui stanno le differenze essenziali dell'intreccio apuleiano rispetto agli intrecci del romanzo greco. Gli eventi raffigurati da Apuleio determinano la vita del protagonista, anzi ne determinano tutta la vita. Tutta la vita dall'infanzia alla vecchiaia e alla

morte qui, naturalmente, non è raffigurata. Non si ha qui, quindi, una vita biografica nella sua totalità. Nel tipo di crisi sono raffigurati soltanto uno o due momenti che decidono il destino d'una vita umana e ne determinano tutto il carattere. Di conseguenza il romanzo dà due o tre differenti immagini di uno stesso uomo, divise e unificate dalle sue crisi e rigenerazioni. Nell'intreccio fondamentale Apuleio dà tre immagini di Lucio: Lucio prima della trasformazione in asino, Lucio asino e Lucio mistericamente purificato e rinnovato. [p. 263] Nell'intreccio parallelo si danno due immagini di Psiche: prima della purificazione con le sofferenze redentrici e dopo di esse; qui si dà il cammino conseguente della rigenerazione della protagonista, senza spezzarlo in tre sue immagini nettamente distinte.

Anche nelle agiografie di crisi protocristiane, che appartengono a questo stesso tipo, si danno di solito due immagini dell'uomo, divise e unite dalla crisi e dalla rigenerazione: l'immagine del peccatore (prima della rigenerazione) e l'immagine del giusto, del santo (dopo la crisi e la rigenerazione). A volte si danno anche tre immagini, e precisamente quando si vuole sottolineare e trattare in modo particolare un frammento di vita, dedicato alla sofferenza purificatrice, all'ascesi, alla lotta con se stessi (corrispondente alla permanenza di Lucio nella pelle dell'asino).

Da quanto s'è detto risulta chiaramente che il romanzo di questo tipo non si svolge nel tempo biografico nel senso rigoroso dell'espressione. Esso raffigura soltanto i momenti eccezionali, del tutto insoliti della vita umana, momenti di brevissima durata rispetto alla lunga totalità vitale. Ma questi momenti determinano sia l'immagine definitiva dell'uomo sia il carattere di tutta la sua vita successiva. Ma anche questa lunga vita, col suo corso biografico, le sue faccende e le sue fatiche, si protrarrà dopo la rigenerazione e quindi viene a trovarsi ormai fuori dei limiti del romanzo. Così Lucio, passando attraverso tre iniziazioni, si accinge al suo cammino biografico di retore e di sacerdote.

Stanno qui le peculiarità del tempo d'avventura del secondo tipo. Questo non è il tempo senza tracce del romanzo greco. Anzi, esso lascia una traccia profonda e incancellabile nell'uomo e in tutta la sua vita. Ma questo tempo è anche tempo d'avventura: è tempo di eventi eccezionali e insoliti, e si tratta di eventi determinati dal caso e inoltre caratterizzati dalla simultaneità e dall'asincronia fortuite.

Ma questa logica del caso è sottomessa qui a un'altra logica superiore che l'abbraccia. E valga il vero. Fotide, l'ancella della strega, per caso prende un vasetto sbagliato e invece dell'unguento che trasforma in uccello dà a Lucio un unguento che trasforma in asino. Per caso in casa non si trovano proprio in quel momento le rose necessarie per operare la trasformazione inversa. Per caso proprio in quella notte una [p. 264] masnada di ladroni assale la casa e porta via l'asino. Anche in tutte le successive avventure sia dell'asino sia dei suoi susseguentisi padroni continua ad avere una parte il caso. E' il caso che continua a frenare la trasformazione inversa dell'asino in uomo. Ma il potere del caso e la sua iniziativa sono limitati ed esso agisce soltanto nell'ambito della zona assegnatagli. Non il caso, ma la lussuria, la sventatezza giovanile e una «incauta curiosità» hanno spinto Lucio nella pericolosa impresa dell'incantesimo. E' lui il colpevole. Con la sua curiosità incauta egli ha scatenato il gioco del caso. L'iniziativa originaria dunque spetta al protagonista e al suo carattere. Questa iniziativa, è vero, non è positivamente creativa (e la cosa è molto importante); è un'iniziativa della colpa, dello sbaglio, dell'errore (nella variante agiografica cristiana, del peccato). A questa iniziativa negativa

corrisponde anche la prima immagine del protagonista: giovane, sventato, impetuoso, lascivo, pieno di oziosa curiosità. Egli attira su di sé il potere del caso. In tal modo, il primo anello della serie avventurosa è determinato non dal caso, ma dallo stesso protagonista e dal suo carattere.

Ma anche l'anello successivo - il compimento di tutta la serie avventurosa - non è determinato dal caso. Lucio è salvato dalla dea Iside, la quale gli dice che cosa deve fare per riacquistare il sembiante di uomo. La dea Iside qui interviene non come sinonimo del «caso fortunato» (come gli dèi nel romanzo greco), ma come guida di Lucio che lo conduce alla purificazione ed esige da lui precisi riti purificatori e l'ascesi. E' caratteristico che le visioni e i sogni in Apuleio hanno un significato diverso che nel romanzo greco. Là sogni e visioni informavano gli uomini della volontà degli dèi o del caso non perché essi potessero stornare i colpi del destino e prendere delle misure contro di essi, ma «per poter sopportare con più facilità le proprie sofferenze» (Achille Tazio). I sogni e le visioni non spingevano quindi i protagonisti ad alcuna attività. In Apuleio, invece, sogni e visioni danno ai protagonisti indicazioni circa il modo in cui devono comportarsi per mutare il proprio destino, ossia li costringono a compiere determinate azioni, a essere attivi.

In tal modo, sia il primo sia l'ultimo anello della catena delle avventure si trovano fuori del potere del caso. Di conseguenza muta anche il carattere di tutta la catena. Questa [p. 265] diventa fattiva e trasforma il protagonista e il suo destino. La serie delle avventure vissute dal protagonista porta non alla semplice conferma della sua identità, ma alla costruzione di una nuova immagine del protagonista purificato e rigenerato. Perciò anche il caso, che governa nell'ambito delle singole avventure, viene interpretato in modo nuovo.

In questo senso è caratteristico il discorso del sacerdote di Iside dopo la trasformazione di Lucio: «Dopo tante e svariate traversie subite, travolto dalle grandi procelle della Fortuna, o Lucio, sei giunto al porto della calma e all'ara della Misericordia. Né l'esser di buona famiglia, né i tuoi meriti personali, e nemmeno l'eccellente cultura che possiedi, ti hanno giovato a nulla, ma sullo sdruciolevole sentiero di una ardente giovinezza sei scivolato in passioni volgari e hai pagato ben cara la tua incauta curiosità. Comunque la cieca Fortuna, mentre ti ha torturato coi peggiori pericoli, ha finito per condurti attraverso una imprevedente malizia a questa felicità religiosa. Vada ella ora altrove a inservire con i suoi furori e cerchi altre vittime alla sua crudeltà, perché la sventura è impotente contro coloro la cui vita fu redenta dalla maestà della nostra dea e posta al suo servizio. Briganti, bestie feroci, servaggio, strade tortuose e impraticabili di terribili viaggi e un continuo timore di morte quanto hanno giovato alla malvagia Fortuna? Ormai tu sei accolto sotto la protezione d'una Fortuna, sì, ma chiaroveggente; la quale con lo splendore della sua luce illumina anche tutti gli altri dèi»(XI, 15).

Qui si indica con chiarezza la colpa personale di Lucio, che lo ha messo in balia del caso (la «cieca Fortuna»). Qui con chiarezza si contrappone anche alla «cieca Fortuna», alla «sventura» la «Fortuna chiaroveggente», cioè la guida della dea che ha salvato Lucio. Qui, infine, si scopre con chiarezza anche il senso della «cieca Fortuna», il cui potere è limitato dalla colpa di Lucio, da una parte, e dal potere della «Fortuna chiaroveggente», cioè dalla protezione della dea, dall'altra. Questo senso è l'«averla pagata ben cara» e il cammino verso la «felicità religiosa», alla quale Lucio è stato condotto dalla «cieca Fortuna» attraverso una «imprevedente malizia». Quindi tutta la serie avventurosa è interpretata come pena e

espiiazione.

Nello stesso identico modo è organizzata anche la serie [p. 266] fiabesco-avventurosa nell'intreccio parallelo (nella novella di Amore e Psiche). Da primo anello della serie serve anche qui la colpa personale di Psiche, e da ultimo anello la protezione degli dèi. Le avventure e le prove fiabesche di Psiche sono interpretate come pena e espiiazione. La funzione del caso, della «cieca Fortuna» qui è ancor più limitata e subordinata.

La serie avventurosa con la sua casualità qui è dunque assolutamente subordinata alla serie che l'abbraccia e l'interpreta: colpa-pena-espiiazione-felicità. Questa serie è governata ormai da una logica completamente diversa, non d'avventura. Questa serie è attiva e determina prima di tutto la stessa metamorfosi, cioè l'avvicinarsi delle immagini del protagonista: Lucio sventato e pieno di oziosa curiosità - Lucio-asino sottoposto a sofferenza - Lucio purificato e nobilitato. Inoltre, a questa serie sono proprie una determinata forma e un determinato grado di necessità di cui non c'era traccia nella serie avventurosa greca: la nemesi segue necessariamente la colpa e la nemesi subita è seguita necessariamente dalla purificazione e dalla felicità. Questa necessità inoltre ha carattere umano, non è necessità meccanica, inumana. La colpa è determinata dal carattere dell'uomo stesso; anche la nemesi è necessaria come forza che purifica e migliora l'uomo. La responsabilità umana è la base di tutta questa serie. Infine, lo stesso avvicinarsi delle immagini di uno stesso uomo rende questa serie umanamente essenziale.

Tutto ciò determina gli indiscutibili vantaggi di questa serie rispetto al tempo greco d'avventura. Qui sulla base mitologica della metamorfosi si raggiunge la padronanza di un più essenziale e reale aspetto del tempo. Esso qui non è soltanto tecnico, non è la semplice contiguità di giorni, ore, istanti reversibili, spostabili e internamente non limitati; qui la serie temporale è un tutto sostanziale e irreversibile. Scompare quindi l'astrattezza, propria del tempo greco d'avventura. Anzi, questa nuova serie temporale esige che l'esposizione sia concreta.

Ma accanto a questi momenti positivi si hanno limitazioni sostanziali. L'uomo qui, come anche nel romanzo greco, è uomo privato, isolato. La colpa, la nemesi, la purificazione e la felicità hanno perciò un carattere privato-individuale: è la faccenda privata di un singolo. Anche l'attività di questo uomo è priva del momento creativo: essa si manifesta [p. 267] negativamente: nell'atto avventato, nell'errore, nella colpa. Quindi anche l'efficacia di tutta la serie è limitata dall'immagine dell'uomo e del suo destino. Nel mondo circostante questa serie temporale, come quella greca d'avventura, non lascia alcuna traccia. Di conseguenza il legame tra il destino dell'uomo e il mondo ha un carattere esterno. L'uomo muta, attraversa una metamorfosi in modo del tutto indipendente dal mondo; il mondo resta immutato. La metamorfosi ha quindi un carattere privato e non creativo.

Ecco perché la serie temporale principale del romanzo, pur avendo, come abbiamo detto, un carattere irreversibile e totale, è chiusa e isolata e non è localizzata nel tempo storico (cioè non è inserita nella serie temporale storica irreversibile, dato che questa serie il romanzo non la conosce ancora del tutto).

Tale è il tempo fondamentale d'avventura di questo romanzo. Ma nel romanzo si ha anche il tempo quotidiano di costume. Quale ne è il carattere e come si unisce nel tutto romanzesco col particolare tempo d'avventura da noi caratterizzato?

Del romanzo prima di tutto è caratteristica la fusione della vita dell'uomo (nei suoi momenti cruciali) col suo effettivo cammino spaziale, cioè con le sue peregrinazioni. Qui si dà la realizzazione

della metafora della «vita come cammino». Il cammino attraversa un paese noto, natio, nel quale non c'è nulla di esotico, estraneo e straniero. Si crea un originale cronotopo romanzesco che ha avuto una parte importantissima nella storia di questo genere. Il suo fondamento è folclorico. La realizzazione della metafora della vita come cammino svolge, in diverse variazioni, una parte notevole in tutte le specie di folclore. Si può dire in termini diretti che nel folclore la strada non è mai semplicemente una strada, ma è sempre tutta o in parte il cammino della vita; la scelta della strada è la scelta del cammino della vita; l'incrocio è sempre un punto cruciale della vita dell'uomo folclorico; la partenza dalla casa natia per intraprendere un viaggio e poi ritornare in patria sono di solito le tappe dell'età della vita (parte un giovane e ritorna un uomo maturo); i presagi incontrati strada facendo sono i presagi del destino, ecc. Per questo il cronotopo romanzesco della strada è così concreto e organico, così profondamente compenetrato di motivi folclorici.

[p. 268] Lo spostamento dell'uomo nello spazio e le sue peregrinazioni in esso perdono qui quel carattere tecnico-astratto di unione di determinazioni spaziali e temporali (vicinanza-lontananza, simultaneità-asincronia) che abbiamo osservato nel romanzo greco. Lo spazio diventa concreto e si satura di un tempo più sostanziale. Lo spazio si riempie di un senso vitale reale e assume un rapporto essenziale verso il protagonista e il suo destino. Questo cronotopo è così saturo che vi acquistano un nuovo e molto più concreto e cronotopico significato momenti come l'incontro, il distacco, lo scontro, la fuga, eccetera.

E' questa concretezza del cronotopo della strada a permettere di svolgere ampiamente in esso la vita quotidiana. Però questa vita quotidiana si dispone, per così dire, a fianco della strada e sulle sue deviazioni laterali. Il protagonista e gli eventi cruciali della sua vita sono fuori della quotidianità. Egli si limita a osservarla, a volte vi irrompe come una forza estranea, a volte si mette la maschera della quotidianità, ma in sostanza alla vita quotidiana egli non partecipa e da essa non è determinato.

Quanto al protagonista, esso vive eventi extraquotidiani eccezionali, determinati dalla serie:

colpa-nemesi-espiazione-felicità. Tale è Lucio. Ma nel processo di nemesi-espiazione, cioè proprio nel processo di metamorfosi, Lucio è costretto a scendere in una bassa vita quotidiana e a svolgervi la parte più bassa, neppure quella di uno schiavo, bensì quella di un asino. Come asino da soma egli capita nel bel mezzo della bassa vita quotidiana: finisce in mano a degli asinai, fa girare la macina da un mugnaio, lavora da un ortolano, un soldato, un cuoco, un fornaio. Deve sorbirsi continue bastonate e viene perseguitato dalle mogli malvagie (dell'asinaio e del fornaio). Ma egli fa tutto questo come asino, non come Lucio. Alla fine del romanzo, smesso il sembiante di asino, egli nella processione solenne rientra nelle superiori sfere extraquotidiane della vita. Anzi, la permanenza di Lucio nella vita quotidiana è una sua presunta morte (i familiari lo considerano morto), mentre l'uscita dalla quotidianità è resurrezione. L'antichissimo nucleo folclorico della metamorfosi di Lucio è infatti la morte, la discesa agli inferi e la resurrezione. Alla vita quotidiana qui corrispondono gli inferi, la tomba. (I corrispettivi [p. 269] equivalenti mitologici possono essere trovati per tutti i motivi d'intreccio dell'Asino d'oro).

Questo statuto del protagonista rispetto alla vita quotidiana è una peculiarità estremamente importante del secondo tipo di romanzo antico. Una peculiarità che (variando, naturalmente) si conserva anche in tutta l'ulteriore storia di questo tipo. Sempre il

protagonista in esso è sostanzialmente estraneo alla vita quotidiana: attraverso la sfera quotidiana egli passa come un uomo di un altro mondo. Il più delle volte è un furfante che cambia varie maschere quotidiane, non occupa alcun posto determinato nella vita d'ogni giorno e gioca con essa, senza prenderla sul serio; oppure è un attore girovago, un aristocratico travestito o un uomo nobile per nascita, ma ignaro della sua origine (il «trovatello»). La vita quotidiana è la sfera inferiore della realtà, una sfera dalla quale il protagonista cerca di liberarsi e con la quale non si fonde mai interiormente. Il cammino della sua vita è insolito, extraquotidiano e soltanto una sua tappa passa attraverso la sfera della quotidianità.

Svolgendo nella bassa vita quotidiana la più bassa delle parti, Lucio, interiormente non partecipa a questa vita, con tanta più penetrazione la osserva e la studia in tutte le sue latebre. Per lui si tratta di un'esperienza di studio e di conoscenza degli uomini. «E anch'io, - dice Lucio, - conservo per la mia vecchia persona d'asino molta gratitudine, perché tenendomi nascosto sotto la sua buccia e facendomi provare svariate fortune, mi rese esperto se pure non altrettanto saggio» (IX, 13).

Per osservare i segreti della vita quotidiana la condizione di asino è particolarmente vantaggiosa. In presenza di un asino nessuno prova imbarazzo e ognuno si svela sotto ogni aspetto. «In quella tormentosa esistenza non c'era per me altro conforto che quello di poter divertire la mia congenita curiosità, perché non facendo nessun conto della mia presenza tutti davanti a me parlavano e agivano liberamente come volevano» (IX, 15).

Inoltre, una prerogativa dell'asino in questo senso è costituita dalle sue orecchie: «E io quantunque fossi grandemente sdegnato per l'errore di Fotide che m'aveva cambiato in asino invece che in un uccello, tuttavia nella disgrazia della mia deformità, mi rallegravo di quest'unico conforto, [p. 270] che, essendo fornito di lunghissime orecchie, sentivo con gran facilità ogni cosa anche a una certa distanza» (IX, 15).

Questa situazione singolare dell'asino nel romanzo costituisce una caratteristica di enorme importanza.

La vita quotidiana che Lucio osserva e studia è vita solamente privata. In essa, per la sua stessa natura, non c'è nulla di pubblico. Tutti i suoi eventi sono faccenda privata di persone isolate: essi non possono svolgersi «nella collettività», pubblicamente, in presenza del coro; di essi non si deve render conto di fronte a tutti nella piazza. Uno specifico significato pubblico essi lo acquistano soltanto là dove diventano crimini penali. La criminalità è il momento della vita privata in cui questa, per così dire, diventa per forza pubblica. Nel resto questa vita è fatta di segreti d'alcova (tradimenti di «mogli cattive», impotenza dei mariti, ecc.), di profitti clandestini, di piccoli inganni quotidiani, ecc.

Questa vita privata per sua natura non lascia spazio per un contemplatore, per una «terza persona» che abbia il diritto di contemplarla, giudicarla, valutarla costantemente. Essa si svolge tra quattro pareti e per due paia di occhi. La vita pubblica, invece, come ogni evento che abbia un qualsiasi significato sociale tende, per sua natura, a farsi nota a tutti e presuppone necessariamente uno spettatore, un giudice che la valuti: costui trova sempre un posto nell'evento e ne è partecipe necessario (cioè obbligatorio). L'uomo pubblico vive e agisce sempre nella collettività, e ogni momento della sua vita ammette per principio e per essenza di essere noto a tutti. La vita pubblica e l'uomo pubblico per loro natura sono aperti, visibili, udibili. La vita pubblica dispone di forme

svariatissime per rendersi nota e per rendere conto di sé a tutti (anche nella letteratura). Qui dunque non sorge affatto il problema di un particolare statuto di un personaggio che osservi e ascolti questa vita (la «terza persona»), né quello di particolari forme per renderla nota a tutti. La letteratura classica antica, che era una letteratura della vita pubblica e dell'uomo pubblico, non conosceva quindi affatto questo problema.

Ma quando l'uomo privato e la vita privata entrarono nella letteratura (nell'epoca dell'ellenismo), questi problemi dovevano porsi inevitabilmente. Sorse la contraddizione tra il carattere pubblico della forma letteraria e il carattere privato [p. 271] del suo contenuto. Cominciò il processo di elaborazione dei generi letterari privati. Processo che nell'antichità restò incompiuto.

Con particolare acutezza questo problema si poneva per le grandi forme epiche (il «grande epos»). Fu appunto nel corso della risoluzione di questo problema che nacque il romanzo antico.

A differenza della vita pubblica, la vita squisitamente privata che entrò nel romanzo, per sua natura era chiusa: la si poteva conoscere soltanto spiando e origliando. La letteratura della vita privata è, in sostanza, una letteratura in cui si spia e si origlia per sapere «come vivono gli altri». Altrimenti tale vita può essere svelata e resa pubblica in un processo penale, oppure introducendo nel romanzo un processo penale (e le forme dell'investigazione e dell'inchiesta) e nella vita privata i crimini penali, oppure in modo indiretto e convenzionale (in forma seminascosta), servendosi di testimonianze, confessioni di imputati, documenti giudiziari, indizi, ipotesi istruttorie, ecc. Infine, possono essere usate anche le forme della comunicazione privata e dell'autosvelamento che si costituiscono nella stessa vita privata e quotidiana: la lettera privata, il diario intimo, la confessione.

Abbiamo già visto come il romanzo greco risolvesse questo problema della raffigurazione della vita e dell'uomo privato. Esso applicava le forme retorico-pubbliche esteriori e non adeguate (a quel tempo ormai necrotizzate) al contenuto della vita privata, il che era possibile soltanto all'interno del tempo greco d'avventura e dell'estrema astrattezza di tutta la raffigurazione. Inoltre, su questa base retorica il romanzo greco introduceva anche il processo penale, che in esso svolge una parte essenziale. Parzialmente il romanzo greco si serviva anche delle forme di vita quotidiana come, ad esempio, la lettera.

Anche nella storia successiva del romanzo il processo penale nella sua forma diretta e indiretta e in generale le categorie giuridico-penali ebbero un enorme significato organizzativo. Nel contenuto dei romanzi a ciò corrispondeva l'enorme significato assunto dai crimini. Le diverse forme e varianti del romanzo si servono in vario modo delle categorie giuridico-penali. Basta ricordare il romanzo d'avventure poliziesco (investigazione, indizi, ipotesi), da un lato, e i romanzi di [p. 272] Dostoevskij (Delitto e castigo [Prestuplenie i nakazanie] e I fratelli Karamazov [Brat'ja Karamazovy]), dall'altro.

Il significato e i diversi modi di uso delle categorie giuridico-penali, come forme per scoprire e rivelare la vita privata, costituiscono un problema interessante e importante della storia del romanzo.

Il momento criminale svolge una parte di rilievo nell'Asino d'oro di Apuleio. Alcune novelle inserite sono costruite direttamente come racconti di crimini (la sesta, la settima, l'undicesima e la dodicesima novella). Ma fondamentale per Apuleio è non il materiale criminologico, bensì l'insieme dei segreti quotidiani della vita privata che mettono a nudo la natura dell'uomo, vale a dire ciò che

può essere conosciuto solo spiando e origliando.

Da questo punto di vista la posizione di Lucio-asino è particolarmente felice. Essa fu quindi fissata dalla tradizione e in molteplici variazioni la incontriamo nella successiva storia del romanzo. Della metamorfosi asinina si conserva appunto lo specifico statuto del protagonista come «terza persona» nella vita d'ogni giorno, statuto che gli permette di spiare e origliare. Tale è lo statuto del furfante e dell'avventuriero, i quali interiormente non partecipano alla vita quotidiana, non hanno in essa un posto preciso e fisso e nello stesso tempo la attraversano e sono costretti a studiarne il meccanismo e le molle segrete. Ma tale è in particolare lo statuto del servo che cambia vari padroni. Il servo è l'eterno «terza persona» nella vita privata dei signori. Il servo è il testimone per eccellenza. La sua presenza non mette a disagio più di quella di un asino, e nello stesso tempo egli è chiamato a partecipare a tutti gli aspetti più intimi della vita privata. Il servo quindi ha sostituito l'asino nella successiva storia del romanzo d'avventure di secondo tipo (cioè del romanzo d'avventure e di costumi). La posizione del servo è largamente usata dal romanzo picaresco da Lazarillo a Gil Blas. In questo tipo classico (puro) del romanzo picaresco continuano a vivere anche altri momenti e motivi dell'Asino d'oro (prima di tutto essi conservano lo stesso cronotopo). Nel romanzo d'avventure e di costume di tipo complicato (impuro) la figura del servo passa in secondo piano, ma il suo significato è conservato. Ma anche negli altri tipi romanzeschi (e anche in altri generi letterari) la figura del servo ha un significato essenziale (si veda [p. 273] Jacques il fatalista [Jacques le fataliste et son maître] di Diderot, la trilogia drammatica di Beaumarchais, ecc.). Il servo è l'incarnazione particolare di un punto di vista sul mondo della vita privata, di cui la letteratura della vita privata non può fare a meno.

Un posto analogo (funzionalmente) a quello del servo nel romanzo è occupato dalla prostituta e dalla cortigiana (si veda, ad esempio, Moll Flanders [The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders] e Lady Roxana [The Fortunate Mistress o Lady Roxana] di De Foe). Anche la loro posizione è estremamente felice per spiare e origliare, conoscendo così la vita privata, i suoi segreti e le sue molle intime. Lo stesso significato, ma come figura secondaria, ha nel romanzo la ruffiana, che di solito si presenta come narratrice. Così, già nell'Asino d'oro la nona novella inserita è raccontata da una vecchia ruffiana. Ricorderò lo splendido racconto della vecchia ruffiana nel Francion (Vraie histoire comique de Francion) di Sorel, che, per la forza realistica con cui mostra la vita privata, è quasi pari a Balzac (e incomparabilmente superiore a fenomeni analoghi in Zola).

Infine, come già abbiamo detto, un ruolo funzionalmente analogo nel romanzo è svolto in generale dall'avventuriero (in senso lato) e, in particolare, dal parvenu. La posizione dell'avventuriero e del parvenu, i quali ancora non occupano un posto determinato e fissato nella vita, ma cercano il successo nella vita privata (la carriera, la ricchezza, la gloria, dal punto di vista dell'interesse particolare «per sé»), li spinge a studiare questa vita privata, a scoprirne il meccanismo nascosto, a spiare e origliare per conoscerne i più intimi segreti. Essi cominciano il loro cammino dal basso (dove sono in contatto con servi, prostitute e ruffiane e vengono a conoscere da loro la vita «come essa è»), salgono più in alto (di solito passano attraverso le cortigiane) e raggiungono le vette della vita privata o subiscono un tracollo lungo il cammino o restano fino alla fine avventurieri da bassifondi. Questa loro posizione è estremamente favorevole per scoprire e mostrare tutti gli strati e i

piani della vita privata. La posizione dell'avventuriero e del parvenu determina quindi la costruzione dei romanzi d'avventure e di costume di tipo complicato: avventuriero nel senso ampio della parola (ma, naturalmente, non parvenu) è anche il Francion di Sorel (si veda l'omonimo [p. 274] romanzo); nella posizione di avventurieri sono messi anche i protagonisti del Romanzo comico (Roman comique) di Scarron (XVII secolo); avventurieri sono i protagonisti dei romanzi picareschi (non nel senso esatto del termine) di De Foe Il capitano Singleton [Captain Singleton] e Il colonnello Jack [The History of Colonel Jack]), i parvenus per la prima volta compaiono in Marivaux (Il villan rifatto [Le paysan parvenu]); avventurieri sono i protagonisti di Smollett. Il nipote di Rameau di Diderot incarna e condensa in modo estremamente profondo e completo tutta la specificità delle posizioni dell'asino, del furfante, del vagabondo, del servo, dell'avventuriero, del parvenu e dell'artista: egli dà una filosofia, straordinaria per profondità e forza, proprio della «terza persona» nella vita privata. E' la filosofia di un uomo che conosce soltanto la vita privata e brama essa soltanto, ma non ne è partecipe, non ha in essa un posto, e quindi la vede tutta con acutezza in tutta la sua nudità, recitando in essa tutti i ruoli, senza fondersi con nessuno.

Nei grandi realisti francesi - in Stendhal e Balzac - nel loro complesso sintetico la posizione dell'avventuriero e del parvenu mantiene interamente il suo significato organizzatore. Su un secondo piano dei loro romanzi si muovono anche tutte le altre figure delle «terze persone» della vita privata: cortigiane, prostitute, ruffiane, servi, notai, usurai, medici.

La parte dell'avventuriero-parvenu nel realismo classico inglese - Dickens e Thackeray - è meno significativa. Tale figura qui svolge parti secondarie (un'eccezione è Rebecca Sharp nella Fiera delle vanità [Vanity Fair] di Thackeray).

Notiamo che in tutti questi fenomeni da noi analizzati in un certo grado e in una certa forma si conserva anche il momento della metamorfosi: il mutamento dei ruoli-maschere da parte del furfante, la trasformazione del mendicante in riccone, del vagabondo senza un tetto in ricco aristocratico, del brigante e dell'imbroglione in un buon cristiano pentito, ecc.

Oltre alle figure del furfante, del servo, dell'avventuriero e della ruffiana per cogliere la vita privata spiando e origliando, il romanzo ha inventato anche altri modi complementari, a volte molto ingegnosi e sottili, ma che non assunsero una funzione tipica e sostanziale. Ad esempio, il Diavolo zoppo di Le Sage (nel romanzo omonimo) toglie i tetti dalle case e svela la vita privata nei momenti in cui non è ammessa una «terza [p. 275] persona». Nelle Avventure di Peregrino Pickle [The Adventures of Peregrine Pickle] di Smollett il protagonista fa la conoscenza di Cadwallader Crabtree, un inglese assolutamente sordo, in presenza del quale nessuno ha ritegno a parlare di qualsiasi cosa (come in presenza di Lucio-asino); più tardi si scopre che Cadwallader non è affatto sordo, ma si era messo questa maschera per sorprendere i segreti della vita privata.

Tale è la posizione estremamente importante di Lucio-asino come osservatore della vita privata. In quale tempo si scopre questa vita privata quotidiana?

Il tempo quotidiano nell'Asino d'oro e negli altri esemplari del romanzo antico d'avventure e di costume non è affatto ciclico. In generale il momento della ripetizione, del ritorno periodico degli stessi momenti (fenomeni) in esso non si presenta. La letteratura antica conosceva soltanto un tempo ciclico quotidiano agricolo idealizzato, intrecciato col tempo naturale e mitologico (le principali tappe del suo sviluppo sono: Esiodo-Teocrito-Virgilio). Da questo tempo ciclico (in tutte le sue variazioni) si differenzia

nettamente il tempo quotidiano romanzesco. Esso prima di tutto è completamente staccato dalla natura (e dai cicli mitologico-naturali). Questo distacco del piano quotidiano dalla natura viene anzi addirittura accentuato. I motivi della natura in Apuleio compaiono soltanto nella serie: colpa-espiazione-felicità (si veda, ad esempio, la scena in riva al mare prima della trasformazione inversa di Lucio). La vita quotidiana sono gli inferi, la tomba, dove il sole non brilla e non c'è il cielo stellato. Perciò la vita quotidiana qui è data come il rovescio della vita autentica. Al suo centro ci sono le oscenità, cioè il rovescio della vita sessuale, staccata dalla procreazione, dall'avvicinarsi delle generazioni, dalla costruzione della famiglia e della stirpe. La vita quotidiana qui è priapica, la sua logica è la logica dell'oscenità. Ma intorno a questo nucleo sessuale della vita quotidiana (tradimenti, omicidi per ragioni sessuali, ecc.) si dispongono anche altri momenti della quotidianità: violenze, ruberie, inganni d'ogni sorta, percosse.

In questo vortice quotidiano della vita privata il tempo è privo di unità e integrità. Esso è frammentato in singoli segmenti che comprendono episodi quotidiani isolati. I singoli episodi (in particolare nelle novelle di costume intercalari) sono arrotondati e compiuti, ma anche isolati e autosufficienti. [p. 276] Il mondo quotidiano è disperso e frammentato e privo di legami sostanziali. Esso non è permeato da un'unica serie temporale dotata di una specifica regolarità e necessità. I segmenti temporali degli episodi quotidiani, quindi, sono come disposti perpendicolarmente rispetto alla serie cardinale del romanzo:

colpa-pena-espiazione-purificazione-felicità (proprio verso il momento della pena-espiazione). Il tempo quotidiano non è parallelo a questa serie principale e non si intreccia con essa, ma singoli suoi segmenti (nei quali si scinde questo tempo quotidiano), perpendicolari alla serie principale, la intersecano ad angolo retto.

Nonostante tutta la sua frammentarietà e naturalisticità, questo tempo quotidiano non è assolutamente inattivo. Nel suo insieme esso è interpretato come pena che purifica Lucio e nei suoi singoli momenti-episodi esso serve a Lucio da esperienza che gli svela la natura umana. Il mondo quotidiano di Apuleio è statico, privo di divenire (perciò non c'è neppure un tempo quotidiano unitario). Ma in esso si scopre la molteplicità sociale. In questa molteplicità non si sono ancora scoperte le contraddizioni sociali, ma essa ne è già pregna. Se queste contraddizioni si fossero scoperte, il mondo si sarebbe messo in movimento, avrebbe ricevuto un impulso verso il futuro e il tempo avrebbe assunto pienezza e storicità. Ma nell'antichità, in particolare in Apuleio, questo processo non si conclude.

In Petronio, è vero, questo processo si è spinto un po' più avanti. Nel suo mondo la molteplicità sociale diventa quasi contraddittoria. Di conseguenza nel suo mondo compaiono anche tracce germinali del tempo storico: i connotati dell'epoca. Ma anche in lui questo processo è lungi dal compiersi.

Il Satyricon di Petronio, come già abbiamo detto, appartiene allo stesso tipo di romanzo d'avventure e di costume. Ma il tempo d'avventura qui s'intreccia strettamente con quello quotidiano (perciò il Satyricon è più vicino al tipo europeo di romanzo picaresco). Alla base delle peregrinazioni e delle avventure dei protagonisti (Encolpio, ecc.) non ci sono una metamorfosi precisa e la serie specifica: colpa-nemesi-espiazione. Qui tutto ciò è sostituito, è vero, dal motivo analogo, ma parodistico e smorzato, della persecuzione da parte del dio Priapo adirato (parodia della epica causa delle [p. 277] peregrinazioni di Odisseo e di Enea). Ma la posizione dei protagonisti rispetto alla quotidianità della vita

privata è esattamente la stessa che in Lucio-asino. Essi passano attraverso la sfera quotidiana della vita privata, ma interiormente non ne sono partecipi. Sono furfanti, ciarlatani e parassiti che spiano e origliano, cogliendo tutto il cinismo della vita privata, la quale qui è ancora più priapica. Ma, ripetiamo, nella molteplicità sociale di questo mondo della vita privata capitano tracce ancora incerte del tempo storico. Nella descrizione della cena di Trimalcione e nella sua stessa immagine si scoprono già i connotati dell'epoca, cioè di un certo tutto temporale che abbraccia e unifica i singoli episodi di costume.

Negli esemplari agiografici del tipo d'avventura e di costume il momento della metamorfosi si presenta in primo piano (vita peccaminosa-crisi-espiazione-santità). Il piano d'avventura e di costume è dato sotto forma di denuncia della vita peccaminosa oppure sotto forma di confessione piena di pentimento. Questa forma (in particolare l'ultima) confina già col terzo tipo di romanzo antico.

NOTE:

(7) L'idea della trasformazione predomina in Eraclito e quella dell'identità negli Eleati. In Talete, Anassimandro e Anassimene si trova la trasformazione a partire dal principio primo.

3. La biografia e l'autobiografia antica

Passando al terzo tipo del romanzo antico, prima di tutto è necessario fare una precisazione sostanziale. Per terzo tipo noi intendiamo il romanzo biografico, ma un simile romanzo, cioè una grande opera biografica che, secondo la nostra terminologia, si possa chiamare romanzo, l'antichità non lo ha creato. Essa però ha elaborato una serie di forme biografiche e autobiografiche sommamente importanti, che hanno esercitato un enorme influsso non soltanto sullo sviluppo della biografia e dell'autobiografia europea, ma anche su tutto il romanzo europeo. Alla base di queste forme antiche c'è un nuovo tipo di tempo biografico e una nuova immagine, specificamente costruita, di uomo che percorre il suo cammino di vita.

Dall'angolo visuale di questo nuovo tipo di tempo e della nuova immagine dell'uomo noi svolgeremo il nostro breve panorama delle forme biografiche e autobiografiche antiche. Non cercheremo quindi né di presentare il materiale nella sua pienezza né di abbracciarlo con un'analisi completa, ma [p. 278] ci limiteremo a mettere in rilievo ciò che si riferisce direttamente ai nostri compiti.

Nella Grecia classica noi osserviamo due tipi principali di autobiografia.

Il primo tipo lo chiameremo convenzionalmente «platonico» poiché ha trovato la sua espressione più chiara e originaria in opere di Platone come l'Apologia di Socrate e il Fedone. Questo tipo di autocoscienza autobiografica dell'uomo è legato a forme rigorose di metamorfosi mitologica. Alla sua base c'è un cronotopo: «la vita di colui che cerca la vera conoscenza». La vita di questo cercatore si articola in epoche o stadi esattamente delimitati. Il cammino di questa vita passa attraverso l'ignoranza presuntuosa, la scepri autocritica e la conoscenza di se stesso per pervenire alla conoscenza vera (matematica e musica).

Questo primo schema platonico del cammino di colui che cerca si complica di momenti di estrema importanza nell'epoca ellenistico-romana: il passaggio del cercatore attraverso una serie di scuole filosofiche che vengono messe alla prova e l'orientamento dell'articolazione temporale del cammino sulle proprie opere. A questo schema complicato, dotato di un significato importantissimo, torneremo ancora.

Nello schema platonico si ha anche il momento della crisi e della rigenerazione (le parole dell'oracolo come svolta della vita di Socrate). Il carattere specifico del cammino del cercatore si scopre con ancora più chiarezza, se lo si confronta con l'analogo schema dell'ascesa dell'anima verso la contemplazione delle idee (Convito, Fedro, ecc.). Qui emergono chiaramente le basi mitologiche e misterico-culturali di questo schema. E chiara diventa anche la parentela che con esso hanno le «storie di trasformazione» di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Il cammino di Socrate, come è manifestato nell'Apologia, è l'espressione retorico-pubblica di quella stessa metamorfosi. Il tempo biografico reale qui è quasi interamente disciolto nel tempo ideale e persino astratto di questa metamorfosi. L'importanza della figura di Socrate si scopre non in questo schema biografico-ideale.

Il secondo tipo greco è l'autobiografia e biografia retoriche.

A base di questo secondo tipo c'è l'«encomio», cioè l'orazione funebre e commemorativa che aveva sostituito l'antico [p. 279] «lamento» (treno). La forma dell'encomio ha determinato anche la prima autobiografia antica: il discorso di difesa di Isocrate.

Quando si parla di questo tipo classico, prima di tutto si deve rilevare quanto segue. Queste forme classiche di autobiografia e biografia non erano opere di carattere letterario-libresco, isolate dal concreto evento politico-sociale della loro rumorosa pubblicazione. Anzi, esse erano interamente determinate da questo evento, cioè erano atti verbali politico-civili di glorificazione pubblica o di autorendiconto pubblico di persone reali. Quindi qui è importante non solo e non tanto il loro cronotopo (cioè lo spazio-tempo della vita raffigurata), ma prima di tutto il cronotopo reale esterno nel quale si compie questa raffigurazione della propria o altrui vita come atto politico-civile di glorificazione o autorendiconto pubblico. Proprio all'interno di questo cronotopo reale, nel quale si scopre (si rende pubblica) la propria o l'altrui vita, si sfaccetta l'immagine dell'uomo e della sua vita e se ne dà una determinata illuminazione.

Questo cronotopo reale è la piazza (agora). Nella piazza per la prima volta si è scoperta e ha preso forma l'autocoscienza autobiografica (e biografica) dell'uomo e della sua vita sul terreno dell'antichità classica.

Quando Puskas diceva dell'arte teatrale che essa «è nata in piazza», si riferiva alla piazza dove si trovavano il «popolino», il mercato, i baracconi, le bettole, cioè alla piazza delle città europee dei secoli XIII, XIV e di quelli successivi. Egli si riferiva, inoltre, al fatto che lo Stato ufficiale, la società ufficiale (cioè le classi privilegiate) e le sue scienze e arti ufficiali si trovano (fondamentalmente) fuori di questa piazza. Ma la piazza dell'antichità è lo Stato stesso (anzi, tutto lo Stato con tutti i suoi organi), il tribunale supremo, la scienza intera, l'arte intera e in essa c'è l'intero popolo. Era un cronotopo straordinario in cui tutte le istanze superiori - dallo Stato alla verità - erano concretamente rappresentate e incarnate, erano cioè visivamente presenti. E in questo cronotopo concreto e quasi universale si compivano la scoperta e la revisione di tutta la vita del cittadino, si operava la sua verifica pubblico-civile.

Si capisce benissimo che in quest'uomo biografico (immagine dell'uomo) non c'era e non ci poteva essere alcunché di [p. 280] intimo e privato, di segreto e personale, alcunché che fosse diretto verso se stesso e fosse solitario in via di principio. L'uomo qui è aperto in ogni direzione, è tutto all'esterno, in lui non c'è alcunché che valga «soltanto per lui» e che non si possa sottoporre a controllo e resoconto pubblico-statale. Qui tutto è interamente

pubblico.

Si capisce benissimo che in queste condizioni non ci poteva essere alcuna differenza di principio tra il modo di vedere la vita altrui e il modo di vedere la vita propria, cioè tra i punti di vista biografico e autobiografico. Più tardi, nell'epoca ellenistico-romana, quando l'unità pubblica dell'uomo si disgregò, Tacito, Plutarco e alcuni retori posero espressamente la questione se fosse ammissibile la glorificazione di se stessi. La questione veniva risolta in senso positivo. Plutarco raccoglie il materiale a partire da Omero (i cui protagonisti si autoglorificano), stabilisce l'ammissibilità dell'autoglorificazione e indica le forme in cui essa deve svolgersi per evitare tutto ciò che possa risultare ripugnante. Anche un retore secondario, Aristide, raccoglie un vasto materiale sull'argomento e giunge alla conclusione che l'orgogliosa autoglorificazione è un tratto puramente ellenistico; l'autoglorificazione è pienamente ammissibile e giusta.

Ma è molto caratteristico che tale questione in generale sia potuta sorgere. L'autoglorificazione infatti è soltanto la manifestazione più netta e vistosa della identità del modo biografico e autobiografico di vedere la vita. Perciò dietro la questione particolare dell'ammissibilità dell'autoglorificazione si cela la questione più generale dell'ammissibilità di uno stesso modo di vedere la vita propria e l'altrui, se stesso e l'altro. Il porsi di una simile questione dice che l'integrità pubblica classica dell'uomo si andava disintegrando e cominciava una differenziazione radicale delle forme biografiche e autobiografiche.

Ma all'interno della piazza greca, dove ebbe inizio l'autocoscienza dell'uomo, di una simile differenziazione non si poteva ancora neppure parlare. L'uomo interiore, l'«uomo per sé» (l'io per sé), e un modo particolare di vedere se stessi non esistevano ancora. L'unità dell'uomo e della sua autocoscienza era puramente pubblica. L'uomo era tutto all'esterno, nel senso letterale di questa espressione.

Questa totale esteriorizzazione è una peculiarità molto [p. 281] importante dell'immagine dell'uomo nell'arte e nella letteratura classica. Essa si manifesta in modo assai molteplice e vario. Mi limiterò qui a indicare una sua manifestazione notoria.

L'uomo greco nella letteratura - già in Omero - è estremamente impulsivo. I protagonisti di Omero esprimono i loro sentimenti in modo molto brusco e molto rumoroso. Stupisce particolarmente il modo frequente e rumoroso in cui tali protagonisti piangono e singhiozzano. Achille, nella famosa scena con Priamo, singhiozza così forte che i suoi lamenti echeggiano per tutto il campo greco. Questo tratto è stato spiegato in modo diverso: con le peculiarità della psicologia primitiva, con la convenzionalità del canone letterario, con la specificità del lessico omerico per cui i vari gradi dei sentimenti possono essere resi solo mediante l'indicazione dei vari gradi della loro espressione esteriore; si è rilevato, inoltre, la generale relatività nel modo di considerare l'espressione dei sentimenti (è noto, ad esempio, che gli uomini del XVIII secolo, gli illuministi, piangevano spesso e volentieri). Ma il fatto è che nell'immagine del protagonista antico questo tratto non è affatto unico, e si unisce armonicamente ad altri suoi tratti e ha un fondamento più profondo di quanto di solito non si creda: esso è una manifestazione di quella totale esteriorizzazione dell'uomo pubblico della quale abbiamo già parlato.

Ogni realtà per il greco dell'epoca classica era visiva e sonora. Per principio egli non conosceva una realtà invisibile e muta. Ciò riguardava tutta la realtà e, naturalmente, prima di tutto quella umana. Una vita interiore muta, un dolore muto, un pensiero muto erano del tutto estranei al greco. Tutto ciò - cioè tutta la sua vita

interiore - poteva esistere solo manifestandosi all'esterno in forma sonora o visiva. Il pensiero, ad esempio, era inteso da Platone come una conversazione dell'uomo con se stesso (Teeteto, Sofista). Il concetto di un pensiero silenzioso comparve per la prima volta all'interno della mistica (le radici di questo concetto sono orientali). Inoltre il pensiero come conversazione con se stessi, secondo l'intendimento di Platone, non presuppone affatto un atteggiamento particolare verso se stessi (diverso da quello verso l'altro); la conversazione con se stessi trapassa immediatamente in conversazione con l'altro, senza l'ombra di confini di principio. [p. 282] Nell'uomo non c'è alcun nucleo muto e invisibile: egli è tutto visibile e udibile, tutto all'esterno; ma non ci sono neppure sfere mute e invisibili della realtà alle quali l'uomo possa essere partecipe e dalle quali egli sia determinato (il regno platonico delle idee è tutto visibile e udibile). Tanto più lontano dalla concezione greca classica del mondo era il collocare i principali centri direttivi della vita umana in centri muti e invisibili. Ciò determina la sbalorditiva esteriorizzazione totale dell'uomo classico e della sua vita.

Soltanto con l'epoca ellenistica e romana comincia il processo di traduzione di intere sfere della realtà, sia nell'uomo che fuori di lui, in un registro muto e in una invisibilità di principio. Anche questo processo è lungi dal compiersi all'interno dell'età classica. E' caratteristico che neppure Le confessioni (Confessiones) di sant'Agostino possano essere lette «tra sé», ma vadano declamate ad alta voce, tanto nella loro forma è ancora vivo lo spirito della piazza greca, dove per la prima volta si è costituita l'autocoscienza dell'uomo europeo.

Quando parliamo della totale esteriorizzazione dell'uomo greco, applichiamo qui, naturalmente, il nostro punto di vista. Il greco non conosceva alcuna divisione in esterno e interno (muto e invisibile). Il nostro «interno» per il greco nell'immagine dell'uomo si disponeva in una sola serie col nostro «esterno», cioè era altrettanto visibile e udibile ed esisteva fuori per gli altri come per sé. In questo senso tutti i momenti dell'immagine dell'uomo erano omogenei.

Ma questa totale esteriorizzazione dell'uomo si realizzava non nello spazio vuoto («sotto il cielo stellato sulla nuda terra»), bensì nella collettività umana organica, «tra il popolo». Quindi il «fuori», nel quale si rivelava ed esisteva tutto l'uomo, non era qualcosa di estraneo e di freddo (il «deserto del mondo»), ma era il popolo nativo. Essere fuori significava essere per gli altri, per la collettività, per il proprio popolo. L'uomo era totalmente esteriorizzato nell'elemento umano, nel medium umano popolare. Perciò l'unità di questa totalità esteriorizzata dell'uomo aveva un carattere pubblico.

Da tutto ciò è determinata l'irripetibile originalità dell'immagine dell'uomo nell'arte e nella letteratura classica. Tutto ciò che è corporeo ed esteriore è spiritualizzato e intensificato in esse, tutto ciò che è spirituale e interiore (dal nostro [p. 283] punto di vista) è corporeo e esteriorizzato. Come la natura goethiana (per la quale questa immagine è servita da «protofenomeno»), essa «non ha né nucleo né involucro», né esteriore, né interiore. In ciò sta la sua più profonda differenza rispetto alle immagini dell'uomo delle epoche successive.

Nelle epoche successive le sfere mute e invisibili, alle quali l'uomo divenne partecipe, deformarono la sua immagine. La mutezza e l'invisibilità penetrarono nel suo interno. Con esse venne anche la solitudine. L'uomo privato e isolato - l'«uomo per sé» - perse l'unità e l'integrità che erano determinate dal principio pubblico. La sua autocoscienza, perso il cronotopo popolare della piazza, non poteva

trovare un cronotopo altrettanto reale, unitario e totale; perciò essa si disintegrò e si disunì e diventò astratta e ideale. Nella vita privata dell'uomo privato comparvero moltissime sfere e oggetti che in generale non dovevano essere resi pubblici (la sfera sessuale, ecc.) oppure che dovevano trovare soltanto un'espressione intimistico-interiore e convenzionale. L'immagine dell'uomo acquistò una molteplicità di strati e una varietà di componenti. In essa si divisero il nucleo e l'involucro, l'esterno e l'interno.

Mostreremo più avanti che il più grande tentativo fatto nella letteratura mondiale per creare un nuovo uomo totalmente esteriorizzato, per di più senza una stilizzazione dell'immagine antica, fu fatto da Rabelais.

Un altro tentativo di far rinascere l'antica integrità e esteriorizzazione fu fatto, su una base del tutto diversa, da Goethe.

Torniamo all'encomio greco e alla prima autobiografia. La peculiarità, da noi analizzata, dell'autocoscienza antica determina l'identità del punto di vista biografico e autobiografico e il conseguente suo carattere pubblico. Ma l'immagine dell'uomo nell'encomio è estremamente semplice e plastica, e il momento del divenire in essa è quasi assente. Il punto di partenza dell'encomio è l'immagine ideale di una determinata forma di vita, di una determinata situazione: del condottiero, del sovrano, dell'uomo politico. Questa forma ideale è l'insieme delle esigenze poste alla data situazione: come deve essere il condottiero, cioè l'elenco delle sue proprietà e virtù. Tutte queste proprietà e virtù sono poi scoperte nella vita della persona glorificata. L'ideale e l'immagine del defunto [p. 284] si fondono. L'immagine del glorificato è plastica ed è data di solito nel momento della sua maturità e pienezza vitale.

In base agli schemi biografici elaborati dell'encomio è sorta la prima autobiografia nella forma del discorso di difesa: l'autobiografia di Isocrate che ha esercitato un influsso enorme su tutta la letteratura mondiale (soprattutto attraverso gli umanisti italiani e inglesi). E' un resoconto apologetico pubblico della propria vita. I principî della costruzione di questa immagine sono gli stessi che nella costruzione delle immagini delle personalità morte nell'encomio. Alla base viene posto l'ideale del retore. La stessa attività retorica è esaltata da Isocrate come forma suprema dell'attività di vita. Questa autocoscienza professionale di Isocrate ha un carattere del tutto concreto. Egli caratterizza la propria condizione materiale e ricorda i propri guadagni di retore. Gli elementi puramente privati (dal nostro punto di vista), gli elementi strettamente professionali (sempre dal nostro punto di vista), gli elementi statual-sociali, infine, e le idee filosofiche qui si trovano in un'unica serie concreta e s'intrecciano strettamente tra loro. Tutti questi elementi sono percepiti come assolutamente omogenei e si compongono in un'unitaria e integra immagine plastica dell'uomo. L'autocoscienza dell'uomo si appoggia qui soltanto sui momenti della sua personalità e della sua vita che sono rivolti all'esterno e riguardano gli altri tanto quanto lui stesso; soltanto in essi l'autocoscienza cerca il suo appoggio e la propria unità: altri momenti intimo-personali, «egotistici», individualmente irripetibili le sono del tutto ignoti.

Di qui anche lo specifico carattere pedagogico-normativo di questa prima autobiografia. Alla sua fine si evidenzia espressamente l'ideale educativo e formativo. Ma questa illuminazione pedagogico-normativa investe anche tutto il materiale dell'autobiografia.

Non si può però dimenticare che l'epoca della creazione di questa prima autobiografia era già l'epoca dell'incipiente disgregazione

dell'integrità pubblica greca dell'uomo (come essa si rivelava nell'epos e nel dramma). Di qui il carattere alquanto retorico-formale e astratto di quest'opera.

Le autobiografie e le memorie romane si compongono in un altro cronotopo reale. Da terreno vitale servì loro la famiglia romana. L'autobiografia qui è un documento dell'autocoscienza [p. 285] ancestrale e familiare. Ma su questo terreno ancestrale e familiare l'autocoscienza autobiografica non diventa privata e intimo-personale. Essa conserva un carattere profondamente pubblico.

La famiglia romana (patrizia) non è la famiglia borghese, simbolo di tutto ciò che è intimo e privato. La famiglia romana, proprio come famiglia, si fondeva immediatamente con lo Stato. Al capofamiglia erano delegati certi elementi del potere statale. I culti religiosi familiari (ancestrali), il cui ruolo era enorme, servivano da continuazione immediata dei culti statali. Gli antenati erano i rappresentanti dell'ideale nazionale. L'autocoscienza si orienta sulla memoria concreta della stirpe e degli antenati e nello stesso tempo è orientata sui posterì. Le tradizioni familiari e ancestrali devono essere trasmesse di padre in figlio. La famiglia ha un proprio archivio dove sono conservati i documenti scritti di tutti gli anelli della stirpe. L'autobiografia è scritta come trasmissione delle tradizioni ancestrali e familiari da un anello all'altro ed è affidata all'archivio. Ciò rende l'autocoscienza autobiografica storico-pubblica e statale.

Questa specifica storicità romana dell'autocoscienza autobiografica si distingue da quella greca, orientata sui viventi contemporanei, lì presenti sulla piazza. L'autocoscienza romana si sente prima di tutto un anello tra i morti antenati e i posterì ancora non entrati nella vita politica. Perciò essa non è così plastica, pur essendo però più profondamente permeata dal tempo.

Un'altra peculiarità specifica dell'autobiografia (e della biografia) romana è il ruolo dei prodigia, cioè di ogni sorta di auspici e delle loro interpretazioni. Qui non si tratta di una caratteristica esterna d'intreccio (come nei romanzi del XVII secolo), ma di un importantissimo principio di comprensione e organizzazione del materiale autobiografico. A questa peculiarità è strettamente legata una categoria autobiografica puramente romana molto importante: quella della «fortuna».

Nei prodigia, cioè negli auspici del destino sia di singole faccende e imprese dell'uomo sia di tutta la sua vita, l'individuale-personale e il pubblico-statale si fondono inscindibilmente. I prodigia sono un momento importante all'inizio e al compimento di tutte le imprese e di tutti gli atti statali. [p. 286] Senza provare gli auspici, lo Stato non compie alcun passo.

I prodigia sono gli indici delle sorti dello Stato, che gli preannunziano la fortuna o la sfortuna. Di qui essi passano alla personalità individuale del dittatore o del condottiero, il cui destino è indissolubilmente legato al destino dello Stato, e si fondono con gli indici del suo destino personale. Compare il dittatore dalla mano fortunata (Silla), dalla stella fortunata (Cesare). La categoria della fortuna su questo terreno ha un particolare significato formativo. Essa diventa la forma della persona e della sua vita (la «fiducia nella propria stella»). Questo principio determina l'autocoscienza di Silla e della sua autobiografia. Ma, ripetiamo, in questa sta la fortuna di Silla o la fortuna di Cesare: le sorti statali e personali si fondono insieme. Meno di tutto si tratta di una fortuna privata, angustamente personale. E' una fortuna nelle opere, nelle imprese statali, nelle guerre. Una fortuna assolutamente indissolubile dalle opere, dalla creazione, dal lavoro, da tutto il loro contenuto obiettivo

pubblico-statale. In tal modo, il concetto di fortuna qui comprende anche i nostri concetti di «talento», «intuizione» e quello specifico concetto di «genialità» (8) che aveva tale significato nella filosofia e nell'estetica della fine del XVIII secolo (Young, Hamann, Herder, lo «Sturm und Drang»). Nei secoli successivi questa categoria della fortuna si è frantumata e privatizzata. Tutti i momenti creativi e pubblico-statali hanno abbandonato tale categoria e la fortuna è diventata un principio privato-personale, privo di creatività.

Accanto a queste caratteristiche specifiche romane agiscono anche le tradizioni autobiografiche greco-ellenistiche. Nel mondo romano anche gli antichi lamenti (naenia) furono sostituiti da orazioni funebri (laudationes). Qui dominano gli schemi retorico greco-ellenistici.

La forma autobiografica essenziale nel mondo romano è costituita dai lavori «sui propri scritti». Questa forma, come già abbiamo rilevato, aveva assimilato l'influsso essenziale dello schema platonico del cammino di colui che vuole conoscere la verità. Ma qui per essa si è trovato un sostegno oggettivo completamente diverso. Si dà un catalogo delle [p. 287] proprie opere, se ne scoprono i temi, se ne segnala il successo presso il pubblico, si dà il loro commento autobiografico (Cicerone, Galeno, ecc.). La serie delle proprie opere fornisce un solido sostegno reale per intendere il corso temporale della propria vita. Nella successione delle proprie opere è data la traccia essenziale del tempo biografico, la sua oggettivazione. Inoltre l'autocoscienza qui si rivela non di fronte a «qualcuno» in generale, ma di fronte a una determinata cerchia di lettori delle sue opere. E' per essi che si elabora un'autobiografia. La concentrazione autobiografica in sé e nella propria vita acquista qui un minimum di pubblicità sostanziale di nuovissimo tipo. A questo tipo autobiografico appartengono anche le Ritrattazioni (Retractationes) di sant'Agostino e, nell'età moderna, una serie di opere di umanisti (ad esempio, Chaucer), mentre nelle epoche successive questo tipo diventa soltanto un momento (anche se molto importante) delle autobiografie creative (ad esempio, in Goethe).

Tali sono le forme autobiografiche antiche che possono essere chiamate forme di autocoscienza pubblica dell'uomo.

Tocchiamo brevemente le forme biografiche mature dell'epoca ellenistico-romana. Qui prima di tutto è necessario rilevare l'influenza esercitata da Aristotele sui metodi caratterologici dei biografi antichi, e precisamente la dottrina dell'entelechia come ultimo fine e, nello stesso tempo, causa prima dello sviluppo. Questa identificazione aristotelica del fine col principio non poteva non esercitare un influsso essenziale sulle peculiarità del tempo biografico. Di qui deriva che la compiuta maturità del carattere è il vero principio dello sviluppo. Qui si compie una sorta di «inversione caratterologica» che esclude un vero divenire del carattere. Tutta la giovinezza dell'uomo è trattata solo come prefigurazione della maturità. Un certo elemento dinamico è introdotto soltanto dalla lotta delle inclinazioni e degli affetti e dall'esercizio della virtù per conferire costanza a quest'ultima. Questa lotta e questi esercizi non fanno che affermare le proprietà già esistenti del carattere, senza creare nulla di nuovo. La base resta la stabile essenza dell'uomo compiuto.

Su questa base si sono formati due tipi di struttura della biografia antica.

Il primo tipo può essere chiamato energetico. Alla sua base sta il concetto aristotelico di energia. La piena realtà ed [p. 288] essenza dell'uomo consistono non nello stato, ma nell'atto, nella forza attiva («energia»). Questa «energia» è lo svolgimento del carattere

nelle azioni e nelle espressioni. Nel contempo le azioni, le parole e le altre espressioni dell'uomo non sono affatto soltanto la manifestazione esterna (per gli altri, per la «terza persona») dell'essenza interna di un carattere che esista già a prescindere da queste manifestazioni, prima di esse e fuori di esse. Sono proprio queste manifestazioni a costituire la realtà del carattere, il quale, fuori della sua «energia», non esiste affatto. Se si prescinde dal suo manifestarsi all'esterno, dalla sua espressione, visibilità e udibilità, il carattere non possiede pienezza di realtà. Quanto più piena è l'espressione, tanto più piena è la realtà.

Perciò la vita (bios) e il carattere di un uomo devono essere raffigurati non mediante l'enumerazione analitica delle sue proprietà caratterologiche (delle virtù o dei vizi) e l'unificazione loro in una sua solida immagine, bensì mediante la raffigurazione delle azioni, dei discorsi e delle altre manifestazioni e espressioni dell'uomo.

Questo tipo energetico di biografia è rappresentato da Plutarco, il cui influsso sulla letteratura mondiale (non soltanto biografica) è stato estremamente grande.

Il tempo biografico in Plutarco è specifico. E' il tempo della rivelazione del carattere, non il tempo del divenire e del crescere dell'uomo (9). E' vero che fuori di questa rivelazione, di questa «manifestazione» del carattere l'uomo non c'è, ma come «entelechia» egli è predeterminato e può rivelarsi soltanto in una determinata direzione. La stessa realtà storica, nella quale si compie la rivelazione del carattere, serve soltanto da ambiente di questa rivelazione, offre le occasioni per la manifestazione del carattere nelle azioni e nelle parole, ma è priva di un influsso determinante sul carattere stesso, non lo forma né lo crea e si limita ad attualizzarlo. La realtà storica è l'arena per la rivelazione e lo svolgimento dei caratteri umani, ma nulla di più.

Il tempo biografico non è reversibile per quel che riguarda gli eventi della vita, inseparabili dagli eventi storici. Ma per quel che riguarda il carattere tale tempo è reversibile: [p. 289] questo o quel tratto del carattere di per sé potrebbe manifestarsi prima o poi. I tratti del carattere sono privi di cronologia e le loro manifestazioni sono spostabili nel tempo. Ma il carattere non cresce e non muta, e si completa soltanto: non completo, non rivelato, frammentario all'inizio, esso diventa completo e arrotondato alla fine. Quindi la via della rivelazione del carattere porta non al suo mutamento e divenire in connessione con la realtà storica, ma soltanto al suo compimento, cioè soltanto al completamento della forma che era preordinata fin dal principio. Tale è il tipo biografico di Plutarco.

Il secondo tipo di biografia può essere chiamato analitico. Esso si fonda su uno schema con determinate rubriche, secondo le quali è distribuito tutto il materiale biografico: la vita sociale, la vita familiare, il comportamento in guerra, l'atteggiamento verso gli amici, i detti memorabili, le virtù, i vizi, l'aspetto, l'habitus, ecc. I vari tratti e le varie proprietà del carattere sono scelti tra gli eventi e i casi, diversi e non simultanei, della vita del protagonista e sono ripartiti secondo le corrispondenti rubriche. Per un tratto di carattere si danno come dimostrazione un paio di esempi presi dalla vita della data persona.

In tal modo, la serie biografica temporale risulta qui spezzata: sotto una stessa rubrica si raccolgono momenti di vita non simultanei. Il principio direttivo anche qui è la totalità del carattere, dal cui punto di vista sono indifferenti il tempo e l'ordine di manifestazione di questa o quella parte di tale totalità. Già i primi tocchi (le prime manifestazioni del carattere)

predeterminano i solidi contorni di questa totalità, e tutto il resto si dispone ormai all'interno di questi contorni in ordine o temporale (primo tipo di biografia) o sistematico (secondo tipo).

Il rappresentante maggiore di questo secondo tipo antico di biografia fu Svetonio. Se Plutarco ha esercitato un influsso enorme sulla letteratura, e in particolare sul dramma (il tipo energetico di biografia, infatti, è sostanzialmente drammatico), Svetonio ha esercitato soprattutto un influsso sul genere letterario strettamente biografico, in particolare nel medioevo. (Anche oggi si è conservato questo tipo di costruzione della biografia secondo rubriche: come uomo, come scrittore, come padre di famiglia, come pensatore, ecc.). [p. 290] Tutte le forme finora ricordate, sia autobiografiche che biografiche (differenze radicali nel modo di vedere l'uomo tra queste forme non esistevano), hanno un carattere essenzialmente pubblico. Adesso dobbiamo considerare le forme autobiografiche, nelle quali si manifesta già la disgregazione di questa esteriorizzazione pubblica dell'uomo e nelle quali cominciano a emergere l'autocoscienza privata dell'uomo solitario e a rivelarsi le sfere private della sua vita. Nel mondo antico anche nel campo dell'autobiografia troviamo soltanto l'inizio del processo di privatizzazione dell'uomo e della sua vita. Perciò le nuove forme per l'espressione autobiografica dell'autocoscienza solitaria qui non sono ancora state elaborate. Furono create soltanto modificazioni specifiche delle forme pubblico-retoriche esistenti. Noi osserviamo fondamentalmente tre modificazioni di questo tipo.

La prima modificazione è la raffigurazione ironico-satirica o umoristica di sé e della propria vita nelle satire e nelle diatribe. In particolare rileviamo le ben note autobiografie e autocaratteristiche ironiche in versi di Orazio, Ovidio e Properzio, le quali contengono anche il momento della parodia delle forme eroico-pubbliche. Qui il privato e il personale assumono la forma dell'ironia e dell'umorismo (non trovando forme positive per esprimersi).

La seconda modificazione, molto importante per la sua risonanza storica, è rappresentata dalle epistole di Cicerone a Attico.

Le forme retorico-pubbliche di unità dell'immagine umana si necrotizzavano, diventavano ufficiali e convenzionali; l'eroicizzazione e la glorificazione (e autoglorificazione) si facevano stereotipate ed enfatiche. Inoltre, i generi letterari retorico-pubblici presenti non lasciavano spazio, in sostanza, per la raffigurazione della vita privata, la cui sfera cresceva sempre di più in ampiezza e in profondità e sempre di più si chiudeva in se stessa. In queste condizioni cominciano a ricevere grande significato le forme retorico-intimistiche, e prima di tutto la forma della lettera agli amici. In un'atmosfera di intrinseca amicizia (semiconvenzionale, naturalmente) comincia a rivelarsi una nuova autocoscienza intimistico-privata dell'uomo. Tutta una serie di categorie dell'autocoscienza e della strutturazione della vita biografica - successo, fortuna, merito - cominciano a perdere il loro [p. 291] significato pubblico-statale e a passare sul piano personale-privato. Anche la natura, coinvolta in questo mondo intimistico-privato, comincia a mutare sostanzialmente. Nasce il «paesaggio», cioè la natura come orizzonte (oggetto di visione) e ambiente (sfondo, decorazione) dell'uomo privato, solitario e inattivo. Questa natura è nettamente distinta dalla natura dell'idillio pastorale o delle georgiche, per non parlare poi della natura dell'epos e della tragedia. Nel mondo intimistico dell'uomo privato la natura penetra in frammenti pittoreschi nelle ore delle passeggiate e del riposo, nei momenti in cui uno sguardo casuale cade su una veduta che gli si apre davanti. Questi frammenti pittoreschi

s'intrecciano nella incerta unità della vita privata del romano colto, ma non entrano nell'unitaria, possente, animata e autonoma totalità della natura, come avveniva invece nell'epos e nella tragedia (ad esempio, la natura nel Prometeo incatenato). Questi frammenti pittoreschi solo separatamente possono essere arrotondati in conchiusi paesaggi verbali. Un'analoga trasformazione è subita da altre categorie in questo nuovo piccolo mondo intimistico-privato. Acquistano significato numerose minuzie della vita privata che permettono all'uomo di sentirsi a casa e cominciano a sostenere la sua autocoscienza privata. L'immagine dell'uomo comincia a spostarsi nei conchiusi spazi privati, quasi di intimità domestica, dove egli perde la sua plasticità monumentale e la totale esteriorizzazione pubblica.

Tali sono le epistole a Attico. Ma in esse c'è tuttavia ancora molto di retorico-pubblico, sia convenzionale e necrotizzato, sia ancora vivo e sostanziale. Qui i frammenti del futuro uomo strettamente privato sono come inseriti (saldati) nella vecchia unità retorico-pubblica dell'immagine umana.

L'ultima, terza modificazione può essere convenzionalmente chiamata tipo stoico di autobiografia. Qui prima di tutto vanno riportate le cosiddette «consolazioni», che erano costruite in forma di dialogo con la filosofia-consolatrice. Prima di tutto bisogna ricordare la Consolazione (Consolatio) di Cicerone, che non ci è giunta, da lui scritta dopo la morte della figlia. In questo tipo rientra anche il suo Hortensius. Nelle epoche successive incontreremo simili consolazioni in Agostino, Boezio e, naturalmente, Petrarca.

Alla terza modificazione bisogna poi riportare le epistole di Seneca, il libro autobiografico di Marco Aurelio (Colloqui [p. 292] con se stesso) e, infine, Le confessioni e le altre opere autobiografiche di sant'Agostino.

Per tutte le opere nominate è caratteristica la comparsa di una nuova forma di atteggiamento verso se stessi. Atteggiamento che nel modo migliore può essere caratterizzato col termine di sant'Agostino Soliloquia, cioè «conversazioni solitarie con se stesso». Conversazioni solitarie siffatte sono, naturalmente, anche quelle con la filosofia-consolatrice nelle «consolazioni».

E' un nuovo atteggiamento verso se stessi, verso il proprio «io», senza testimoni, senza diritto di parola per una «terza persona», chiunque essa sia. L'autocoscienza dell'uomo solitario cerca qui sostegno e suprema giustizia in se stesso e direttamente nella sfera ideale, nella filosofia. Qui ha luogo anche una lotta col punto di vista dell'«altro», ad esempio in Marco Aurelio. Questo punto di vista dell'«altro» su di noi, punto di vista di cui noi teniamo conto e che ci permette di valutare noi stessi, è fonte di vanità, di futile orgoglio oppure di risentimento. Esso intorbidisce la nostra autocoscienza e autovalutazione, e ce ne dobbiamo liberare.

Un'altra peculiarità della terza modificazione è il netto aumento dell'importanza della vita intimo-personale e di eventi che, nonostante l'enorme significato loro nella vita personale di una data persona, hanno un significato minimo per gli altri e non ne hanno quasi alcuno in senso politico-sociale: ad esempio, la morte della figlia (nella Consolazione di Cicerone); in simili eventi l'uomo si sente radicalmente solitario. Ma anche negli eventi di significato pubblico comincia ad accentuarsi il lato personale. Così, si presentano con grande asprezza i problemi della caducità di tutti i beni e della mortalità dell'uomo; in generale il tema della morte personale in tutte le sue varianti comincia a svolgere una parte essenziale nell'autocoscienza autobiografica dell'uomo.

Nell'autocoscienza pubblica la sua parte, naturalmente, si riduceva (quasi) a zero.

Nonostante tutti questi nuovi momenti, anche la terza modificazione resta pur sempre in notevole misura retorico-pubblica. Il vero uomo solitario, che compare nel medioevo e svolge poi una parte così grande nel romanzo europeo, qui non esiste ancora. La solitudine qui è ancora assai relativa e ingenua. L'autocoscienza qui ha ancora un sostegno pubblico [p. 293] abbastanza saldo, anche se parzialmente ormai necrotizzato. Lo stesso Marco Aurelio, che escludeva il «punto di vista dell'altro» (nella lotta contro il risentimento), è pieno di un profondo senso della propria dignità pubblica e ringrazia orgogliosamente il destino e gli uomini per le proprie virtù. La forma stessa dell'autobiografia della terza modificazione ha un carattere retorico-pubblico. Abbiamo già detto che persino le confessioni di sant'Agostino richiedono di essere declamate ad alta voce.

Tali sono le forme principali dell'autobiografia e della biografia antica. Esse hanno esercitato un enorme influsso sia sullo sviluppo di queste forme nella letteratura europea sia sullo sviluppo del romanzo.

NOTE:

(8) Nel concetto di «fortuna» si sono fuse la genialità e il successo; un genio incompreso è una *contradictio in adiecto*.

(9) Il tempo è fenomenico, mentre l'essenza del carattere è fuori del tempo. Non è il tempo a conferire sostanzialità al carattere.

4. Il problema dell'inversione storica e del cronotopo folclorico

A conclusione del nostro esame delle forme antiche del romanzo rileveremo le peculiarità generali del modo in cui in esse viene padroneggiato il tempo.

Come stanno le cose con la pienezza del tempo nel romanzo antico? Abbiamo già detto che un minimo di pienezza del tempo è necessaria in ogni immagine temporale (e le immagini della letteratura sono immagini temporali). Tanto meno si può parlare del riflesso di un'epoca al di fuori del corso del tempo, al di fuori di un legame col passato e col futuro, al di fuori della pienezza del tempo. Dove non c'è il corso del tempo, non c'è neppure il momento del tempo nel significato pieno e sostanziale di questa parola. Il presente, preso fuori del suo rapporto col passato e col futuro, perde la sua unità, si dissocia in singoli eventi e cose e ne diventa l'astratto conglomerato.

Un certo minimum di pienezza del tempo si ha anche nel romanzo antico. Esso, per così dire, è minimale nel romanzo greco e un po' più rilevante nel romanzo d'avventure e di costume. Nel romanzo antico questa pienezza del tempo ha un duplice carattere. Essa, prima di tutto, ha le sue radici nella pienezza mitologico-popolare del tempo. Ma queste specifiche forme temporali si trovavano già in una fase di disgregazione e all'interno della netta stratificazione sociale iniziata [p. 294] allora non potevano, naturalmente, abbracciare e organizzare adeguatamente il nuovo contenuto. Eppure queste forme di pienezza folclorica del tempo agivano ancora nel romanzo antico.

D'altra parte, nel romanzo antico si hanno deboli embrioni delle nuove forme di pienezza del tempo legate alla rivelazione delle contraddizioni sociali. Ogni rivelazione delle contraddizioni sociali allarga inevitabilmente il tempo nel futuro. Quanto più profondamente esse sono rivelate, tanto più matura, quindi, e sostanziale e ampia può essere la pienezza del tempo nelle immagini dell'artista. Gli embrioni di questa unità reale del tempo li abbiamo visti nel romanzo d'avventure e di costume. Però essi erano troppo deboli per prevenire

interamente la disgregazione novellistica delle forme del grande epos.

Qui è necessario soffermarsi su una peculiarità del sentimento del tempo che ha esercitato un influsso enorme e decisivo sullo sviluppo delle forme e delle immagini letterarie.

Questa peculiarità si manifesta prima di tutto nella cosiddetta «inversione storica». L'essenza di questa inversione sta nel fatto che il pensiero mitologico e artistico localizza nel passato categorie come il fine, l'ideale, la giustizia, la perfezione, lo stato armonico dell'uomo e della società, ecc. I miti del paradiso, dell'età dell'oro, dell'età degli eroi, dell'antica giustizia e le più tarde rappresentazioni dello stato di natura, dei diritti naturali innati, ecc. sono espressioni di questa inversione storica. Definendola in modo alquanto semplificato, si può dire che qui si raffigura come già attuato nel passato ciò che in effetti può essere o deve essere realizzato soltanto nel futuro e che costituisce un fine, un dover essere, e non una realtà del passato.

Questa singolare «inversione» del tempo è caratteristica del pensiero mitologico e artistico di varie epoche dello sviluppo dell'umanità ed è determinata da una particolare nozione del tempo e, in particolare, del futuro. A danno del futuro si arricchiva il presente e, in particolare, il passato. La forza e la certezza della realtà appartengono soltanto al presente e al passato, al «c'è» e al «c'è stato», mentre al futuro appartiene una realtà d'altro tipo, una realtà, per così dire, più effimera: un «ci sarà» è privo della materialità e della consistenza, della ponderabilità concreta che è intrinseca al [p. 295] «c'è» e al «c'è stato». Il futuro non è omogeneo col presente e col passato, e per quanto duraturo esso venga pensato, tuttavia è privo di concretezza sostanziale, è piuttosto vuoto e rarefatto, in quanto tutto ciò che è positivo, ideale, giusto, desiderato mediante l'inversione viene riportato nel passato o in parte nel presente, poiché in questo modo tutto diventa più ponderabile, reale e probante. Per fornire di realtà un certo ideale lo si pensa come già attuato una volta nell'Età dell'oro nello «stato di natura» oppure lo si pensa esistente nel presente in un regno di là dai monti e dagli oceani, se non sulla terra, allora sotto terra, se non sotto terra, allora in cielo. Si è pronti a sopraelevare la realtà (il presente) in verticale, verso l'alto e verso il basso, piuttosto che andare avanti lungo l'orizzonte del tempo. Anche se queste sopraelevazioni verticali sono dichiarate ultraterrene e ideali, eterne, extratemporali, questo extratemporale ed eterno è pensato come simultaneo al momento dato, al presente, cioè come contemporaneo, come ciò che già c'è: ciò è meglio del futuro che ancora non c'è e che non c'è mai stato. L'inversione storica, nel senso esatto della parola, preferisce a questo futuro, dal punto di vista della realtà, il passato in quanto più ponderabile e consistente. Le sopraelevazioni verticali ultraterrene, invece, a questo passato preferiscono l'extratemporale e l'eterno come già essente e quasi fosse già contemporaneo. Ognuna di queste forme a suo modo rende vuoto e rarefatto il futuro e lo dissangua. Nelle corrispondenti costruzioni filosofiche, all'inversione storica corrisponde la proclamazione di «principi» come fonti cristalline e pure dell'essere e la proclamazione dei valori eterni, delle forme ideali e extratemporali dell'essere.

Un'altra forma, nella quale si manifesta lo stesso atteggiamento verso il futuro, è l'escatologismo. Qui il futuro è svuotato in un diverso modo. Il futuro qui è pensato come la fine di tutto l'esistente, come la fine dell'essere (nelle sue forme passate e presenti). In questo senso è indifferente pensare la fine come catastrofe e pura distruzione, come un nuovo caos, come il crepuscolo

degli dèi o come l'avvento del regno di Dio: l'importante è soltanto che la fine spetta a tutto l'esistente e che si tratta anzi di una fine relativamente vicina. L'escatologismo pensa sempre questa fine in modo che il segmento di futuro che separa il presente da essa, è svalutato e [p. 296] perde significato e interesse: si tratta di una inutile continuazione, indefinita quanto a durata, del presente.

Tali sono le forme specifiche dell'atteggiamento mitologico e artistico verso il futuro. In tutte queste forme il futuro reale si svuota e si dissangua. Però nell'ambito di ognuna di esse sono possibili concrete variazioni, diverse per valore.

Ma prima di toccare le singole variazioni, è necessario precisare il rapporto di tutte queste forme col futuro reale. Per queste forme, infatti, tutto si riduce pur sempre al futuro reale, a quello appunto che ancora non c'è, ma che ci deve essere. In sostanza, esse tendono a rendere reale ciò che si ritiene dovuto e vero, a dotarlo di essere, ad associarlo al tempo, a contrapporlo come effettivamente esistente e insieme vero alla realtà in atto, anch'essa esistente, ma cattiva, non vera.

Le immagini di questo futuro si localizzavano inevitabilmente nel passato o si trasferivano al di là dei mari e degli oceani: la loro dissimiglianza dal presente crudele e cattivo era misurata dalla lontananza temporale o spaziale. Ma queste immagini non erano escluse dal tempo come tale, non erano staccate dalla realtà presente concreta e materiale. Anzi, per così dire, tutta l'energia del futuro vagheggiato intensificava profondamente le immagini della realtà materiale presente e prima di tutto l'immagine dell'uomo corporeo vivente: l'uomo cresceva a spese del futuro, diventava un gigante rispetto ai contemporanei («noialtri sì che eravamo grandi») (10), si dotava di forza fisica senza precedenti e di straordinaria capacità di lavoro, si eroicizzava la sua lotta con la natura, si eroicizzava la sua intelligenza lucida e concreta, si eroicizzavano persino il suo sano appetito e la sua sete. Qui la grandezza e la forza ideale e il significato ideale dell'uomo non si staccavano mai dalle dimensioni spaziali e dalla durata temporale. Un uomo grande era grande anche in senso fisico, camminava a grandi passi, aveva bisogno di un vasto spazio e viveva a lungo nel tempo di una vita fisica reale. E' vero che talvolta questo grande uomo in alcune forme di folclore subisce una metamorfosi, durante la quale egli è piccolo e non realizza il suo significato nello spazio e nel tempo (tramonta come il sole, scende negli inferi, nella terra), ma alla fine egli [p. 297] realizza sempre tutta la pienezza del suo significato nello spazio e nel tempo, diventa grande e longevo. Noi qui semplifichiamo alquanto questo tratto dell'autentico folclore, ma a noi interessa sottolineare che questo folclore non conosce un'idealità ostile allo spazio e al tempo. Tutto ciò che è grande in ultima analisi deve essere grande anche nello spazio e nel tempo. L'uomo folclorico esige per la propria realizzazione lo spazio e il tempo: egli è tutto in essi e in essi si sente a suo agio. Del tutto estranea al folclore è ogni intenzionale contrapposizione della grandezza ideale alle dimensioni fisiche (nel senso lato della parola), e quindi l'attribuzione a questa grandezza ideale di forme spazio-temporali volutamente misere allo scopo di menomare tutto ciò che è spazio-temporale. E' necessario sottolineare inoltre un altro tratto del folclore autentico: l'uomo in esso è grande di per sé, e non per conto di altri, esso è alto e forte, da solo può respingere vittoriosamente un intero esercito avversario (come Cuchullinn durante il letargo invernale degli uladi), è il diretto contrario del piccolo re che governa un grande popolo, egli è questo grande popolo, egli è grande per proprio conto. Egli sottomette soltanto la natura e lo servono soltanto le fiere (e anche queste non sono suoi schiavi).

Questa crescita dell'uomo nello spazio e nel tempo nelle forme della realtà presente (materiale) si manifesta nel folclore non soltanto nelle forme da noi rilevate della crescita e della forza esteriore, ma anche in forme assai varie e sottili, anche se la sua logica è dappertutto una sola: la diretta e onesta crescita dell'uomo per conto proprio nel reale mondo presente, senza alcuna falsa umiltà, senza compensazioni ideali della debolezza e del bisogno. Di altre forme di espressione di questa crescita umana in tutte le direzioni parleremo a parte a proposito del geniale romanzo di Rabelais.

La fantasticheria del folclore è quindi una fantasticheria realistica: essa non supera per nulla i limiti del presente mondo materiale, reale, non ne rappezza le lacerature coi momenti dell'idealità ultraterrena, lavora nelle vastità dello spazio e del tempo, sa sentire queste vastità e servirsene in ampiezza e in profondità. E' una fantasticheria che si appoggia sulle possibilità reali dello sviluppo umano, possibilità non nel senso di un programma di imminente azione pratica, ma nel senso delle possibilità-bisogni dell'uomo, nel senso delle [p. 298] eterne esigenze, mai eliminabili, della reale natura umana. Sono esigenze che resteranno sempre, finché ci sarà l'uomo, esigenze che non si possono soffocare e che sono reali come reale è la stessa natura dell'uomo. Quindi esse non possono non aprirsi prima o poi la via verso una piena realizzazione.

Il realismo folclorico dunque è una fonte inesauribile di realismo anche per tutta la letteratura dotta, romanzo compreso. Questa fonte di realismo ha avuto un particolare significato nel medioevo e, soprattutto, nel Rinascimento; ma a questo problema torneremo quando analizzeremo il libro di Rabelais.

NOTE:

(10) [Allusione a un celebre verso della Battaglia di Borodino di Lermontov].

5. Il romanzo cavalleresco

Tocchiamo assai brevemente le peculiarità del tempo, e quindi anche del cronotopo, nel romanzo cavalleresco (all'analisi di singole opere siamo costretti a rinunciare).

Il romanzo cavalleresco opera col tempo d'avventura, in particolare di tipo greco, anche se in alcuni romanzi si ha un maggior avvicinamento al tipo apuleiano d'avventura e di costume (soprattutto nel Parzival di Wolfram von Eschenbach). Il tempo si disintegra in una serie di segmenti-avventure, al cui interno esso è organizzato in modo tecnico-astratto e con lo spazio ha un legame che è anch'esso tecnico. Qui incontriamo le stesse simultaneità e asincronie fortuite dei fenomeni, lo stesso gioco con la lontananza e la vicinanza, gli stessi ritardamenti. Vicino a quello greco è anche il cronotopo di questo romanzo: un mondo variamente estraneo e alquanto astratto. La stessa funzione organizzatrice è svolta qui dalla prova dei protagonisti (e delle cose) per l'identità (fondamentalmente, la fedeltà nell'amore e la fedeltà al dovere-codice cavalleresco). Compaiono inevitabilmente anche i momenti legati all'idea di identità: morti presunte, agnizione-non agnizione, mutamento di nomi, ecc. (e un più complesso gioco con l'identità, come, ad esempio, due Isotte, una amata e l'altra no, nel Tristano). Qui compaiono motivi, legati (in ultima analisi) all'identità, anche di carattere fiabesco-orientale: incantesimi d'ogni sorta che escludono temporaneamente l'uomo dagli eventi e lo trasportano in un altro mondo.

[p. 299] Ma accanto a ciò nel tempo d'avventura dei romanzi cavallereschi c'è qualcosa di radicalmente nuovo (e quindi c'è anche

in tutto il cronotopo loro).

In ogni tempo d'avventura ha luogo l'interferenza del caso, del destino, degli dèi, ecc. Questo tempo infatti nasce nei punti di rottura (nello iato apertosi) delle serie temporali regolari, reali, normali, là dove questa regolarità (qualunque essa sia) a un tratto si spezza e gli eventi prendono una piega inattesa e impreveduta. Nei romanzi cavallereschi questo «a un tratto» sembra normalizzarsi e diventa qualcosa di onnideterminante e quasi consueto. Tutto il mondo si fa prodigioso, e lo stesso prodigioso diventa consueto (senza cessare d'essere prodigioso). Anche l'eterno inatteso cessa di essere inatteso. Si attende l'inatteso e soltanto l'inatteso. Tutto il mondo è ricondotto sotto la categoria del «a un tratto», sotto la categoria della prodigiosa e inattesa casualità. Il protagonista dei romanzi greci cercava di ristabilire la regolarità, di riunificare gli anelli spezzati del corso normale della vita, di sfuggire al gioco del caso e di ritornare alla vita consueta e normale (anche se, ormai al di là del romanzo); egli viveva le avventure come sciagure inviategli, ma lui non era un avventuriero né cercava le avventure (era privo di iniziativa anche in questo senso). Il protagonista del romanzo cavalleresco si slancia nelle avventure come nel proprio elemento nativo, il mondo per lui esiste soltanto sotto il segno del prodigioso «a un tratto», stato normale del mondo. Egli è un avventuriero, ma un avventuriero disinteressato (un avventuriero, s'intende, non nel senso che questa parola ha acquistato in seguito, cioè non nel senso dell'uomo che a mente fredda persegue i propri scopi egoistici su vie inconsuete della vita). Egli per sua natura può vivere soltanto in questo mondo di casi prodigiosi e in essi conservare la propria identità. Il suo stesso «codice», dal quale è misurata la sua identità, è concepito proprio per questo mondo di casi prodigiosi.

Anche la coloritura del caso - di tutte queste simultaneità e asincronie fortuite - nel romanzo cavalleresco è diversa che in quello greco. Là è il nudo meccanismo di divergenze e convergenze temporali in uno spazio astratto, pieno di rarità e curiosità. Qui invece il caso ha tutto il fascino del prodigioso e del misterioso, è personificato nel sembiante di fate buone e cattive, di maghi altrettanto buoni e cattivi, si apposta [p. 300] in boschi e castelli incantati, ecc. Nella maggior parte dei casi il protagonista vive non «sciagure», interessanti soltanto per il lettore, ma «prodigiose avventure», interessanti (e attraenti) anche per lui. L'avventura assume un nuovo tono grazie a tutto questo mondo prodigioso nel quale avviene.

In questo mondo prodigioso, poi, si compiono le gesta, con le quali i protagonisti si glorificano e glorificano altri (il proprio signore, la propria dama). Il momento delle gesta differenzia nettamente l'avventura cavalleresca da quella greca e la avvicina all'avventura epica. Anche il momento della gloria e della glorificazione era del tutto estraneo al romanzo greco e avvicina il romanzo cavalleresco all'epos.

A differenza dei protagonisti del romanzo greco, i protagonisti del romanzo cavalleresco sono individuali e nello stesso tempo rappresentativi. I protagonisti dei romanzi greci sono simili l'uno all'altro, ma portano nomi diversi; di ognuno di loro si può scrivere un solo romanzo; intorno a loro non si possono creare cicli, varianti, serie di romanzi di vari autori; ognuno di essi si trova in possesso privato del suo autore e gli appartiene come una cosa. Nessuno di loro, come abbiamo visto, rappresenta alcuno o alcunché: sono «in sé e per sé». I vari protagonisti dei romanzi cavallereschi non si assomigliano affatto tra loro, né per l'aspetto, né per la sorte. Lancillotto non assomiglia a Parzival, Parzival non assomiglia

a Tristano. Però su ciascuno di loro sono creati vari romanzi. A essere precisi, non sono protagonisti di singoli romanzi (e, a essere precisi, in generale non esistono romanzi cavallereschi individuali singoli e chiusi in sé): sono protagonisti di cicli. E non appartengono, s'intende, a singoli romanzieri come loro proprietà privata (non si tratta, ovviamente, dell'assenza dei diritti d'autore e delle idee connesse): come i protagonisti epici, essi appartengono al tesoro comune delle immagini, tesoro che, è vero, è internazionale, e non nazionale, come nell'epos.

Infine, il protagonista e il mondo prodigioso nel quale egli agisce sono fatti di un sol pezzo e tra essi non c'è divergenza. E' vero che questo mondo non è la patria nazionale e che dappertutto è ugualmente estraneo (senza che sia accentuata l'estraneità), e il protagonista passa di paese in paese, s'imbatte in vari signori, compie traversate di mari. Eppure dappertutto il mondo è unitario, ed è riempito da una medesima [p. 301] gloria, da una medesima concezione delle gesta e dell'onta; il protagonista può glorificare se stesso e gli altri in tutto questo mondo; dappertutto sono gloriosi gli stessi nomi gloriosi.

Il protagonista in questo mondo è «a casa» (ma non in patria); egli è prodigioso come questo mondo: prodigiosa è la sua origine, prodigiose le circostanze della sua nascita, della sua infanzia e della sua giovinezza, prodigiosa la sua natura fisica, ecc. Egli è carne della carne e sangue del sangue di questo mondo prodigioso e ne è il rappresentante migliore.

Tutte queste peculiarità del romanzo cavalleresco d'avventura lo differenziano nettamente da quello greco e lo avvicinano all'epos. Il primo romanzo cavalleresco in versi si trova, in sostanza, al confine tra l'epos e il romanzo. Questo ne determina il posto particolare nella storia del romanzo. Dalle dette peculiarità è determinato anche l'originale cronotopo di questo romanzo: il mondo prodigioso nel tempo d'avventura.

Questo cronotopo è a suo modo molto limitato e controllato. Esso è riempito non più del raro e del curioso, bensì del prodigioso; ogni cosa in esso - arma, veste, sorgente, ponte, ecc. - ha certe proprietà prodigiose, o è semplicemente incantata. C'è molto simbolismo in questo mondo, ma privo di un carattere di rebus grossolano e vicino piuttosto a quello delle fiabe orientali.

In connessione con ciò si compone anche il tempo d'avventura del romanzo cavalleresco. Nel romanzo greco, nell'ambito delle singole avventure, esso era tecnicamente verosimile, un giorno era uguale a un giorno, un'ora a un'ora. Nel romanzo cavalleresco anche il tempo diventa, entro certi limiti, prodigioso. Compare l'iperbolismo fiabesco del tempo, le ore si dilatano e i giorni si contraggono fino a diventare istanti, e anche il tempo può incantare; compare qui anche l'influsso dei sogni sul tempo, cioè qui si ha una specifica deformazione delle prospettive temporali, caratteristica dei sogni; i sogni non sono più soltanto un elemento del contenuto, ma cominciano ad acquistare una funzione formativa, esattamente come le «visioni» analoghe al sogno (che sono una importantissima forma organizzativa nella letteratura medievale) (11). In generale, nel romanzo cavalleresco si registra un gioco [p. 302] soggettivo col tempo, la sua dilatazione e contrazione lirico-emozionale (oltre alle deformazioni fiabesche e oniriche sopra indicate), la scomparsa di interi eventi come se non fossero accaduti (così nel Parzival scompare e diventa non accaduto l'episodio di Munsalwäsche, quando il protagonista non riconosce il re), ecc. Questo gioco soggettivo col tempo è assolutamente estraneo all'antichità. Nel romanzo greco nell'ambito delle singole avventure il tempo si distingueva per la sua nettezza secca e lucida. Verso il tempo l'antichità aveva un

atteggiamento di profondo rispetto (esso era consacrato dai miti) e non si permetteva un gioco soggettivo con esso.

A questo gioco soggettivo col tempo, a questa violazione delle elementari correlazioni e prospettive temporali corrisponde, nel cronotopo del mondo prodigioso, un identico gioco soggettivo con lo spazio, una identica violazione delle elementari correlazioni e prospettive spaziali. Inoltre qui nella maggior parte dei casi si manifesta non una positiva libertà folclorico-fiabesca dell'uomo nello spazio, ma una deformazione soggettivo-emozionale e in parte simbolica dello spazio.

Tale è il romanzo cavalleresco. La quasi epica integrità e unità del cronotopo del mondo prodigioso successivamente si disgrega (già nel tardo romanzo cavalleresco in prosa, nel quale si rafforzano gli elementi del romanzo greco) e non si ricostituirà mai più interamente. Ma singoli elementi di questo originale cronotopo, in particolare il gioco soggettivo con le prospettive spazio-temporali, rinascono più volte (naturalmente, con un certo mutamento delle funzioni) nella storia successiva del romanzo: nei romantici (ad esempio, nello Heinrich von Ofterdingen di Novalis), nei simbolisti, negli espressionisti (ad esempio, il gioco col tempo nel Golem di Meyrink, gioco svolto in modo psicologicamente molto sottile), in parte anche nei surrealisti.

Alla fine del medioevo compaiono opere di genere particolare, enciclopediche (e sintetiche) per il contenuto, e costruite in forma di «visioni». Ci riferiamo al Roman de la Rose (di Guillaume de Lorris) e al suo seguito (di Jean [p. 303] Chopinel de Meung), La visione di Guglielmo riguardante Pietro l'Aratore (The Vision of William Concerning Piers the Plowman) di William Langland e, infine, la Divina Commedia.

Dal punto di vista del problema del tempo queste opere presentano un grande interesse, ma qui noi possiamo sfiorare soltanto ciò che di più generale e fondamentale c'è in esse.

L'influsso della verticale ultraterrena medievale qui è estremamente forte. Tutto il mondo spazio-temporale è sottoposto qui a un'interpretazione simbolica. Si può dire che il tempo vi è totalmente escluso dall'azione. Si tratta infatti di una «visione» che ha nel tempo reale una durata molto breve, mentre il significato di ciò che è visto è extratemporale (anche se ha un rapporto col tempo). In Dante il tempo reale della visione e la sua coincidenza con un momento determinato del tempo biografico (il tempo della vita umana) e storico ha un carattere puramente simbolico. Tutto il temporale-spaziale - sia le immagini degli uomini e delle cose, sia le azioni - ha un carattere o allegorico (soprattutto nel Roman de la Rose) o simbolico (in parte in Langland e in grado maggiore in Dante).

La cosa più notevole in queste opere è che alla loro base (soprattutto delle ultime due) c'è una acutissima percezione delle contraddizioni dell'epoca venute a maturazione e, in sostanza, una percezione della fine dell'epoca. Di qui anche l'aspirazione a darne una sintesi critica. Questa sintesi esige che nell'opera sia rappresentata con una certa pienezza tutta la contraddittoria varietà dell'epoca. E questa varietà contraddittoria deve essere comparata e mostrata dall'angolo visuale di un solo momento. Langland raduna su un prato (durante la peste) e poi intorno alla figura di Pietro l'Aratore i rappresentanti di tutti i ceti e gli strati della società feudale, dal re al mendicante, i rappresentanti di tutte le professioni, di tutte le correnti ideologiche, e tutti costoro prendono parte a un'«azione» simbolica (il pellegrinaggio per cercare la verità da Pietro l'Aratore, l'aiuto prestatogli nel lavoro agricolo, ecc.). Questa contraddittoria varietà in Langland e in

Dante è, in sostanza, profondamente storica. Ma Langland e soprattutto Dante la fanno salire e discendere, la allungano in senso verticale. Questo allungamento del mondo (mondo storico per sua natura) in senso verticale è realizzato da Dante letteralmente e con forza e coerenza geniali. Egli costruisce un [p. 304] meraviglioso quadro plastico di un mondo che intensamente vive e si muove salendo e scendendo lungo la sua verticale: i nove cerchi dell'inferno sotto la terra, sopra di essi i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora, i dieci cieli. La rozza materialità degli uomini e delle cose in basso e soltanto luce e voce in alto. La logica temporale di questo mondo verticale è la pura simultaneità di tutto (ovvero la «coesistenza di tutto nell'eternità»). Tutto ciò che in terra è diviso dal tempo, nell'eternità s'incontra nella pura simultaneità della coesistenza. Le divisioni, i «prima» e i «poi» introdotti dal tempo sono inessenziali e devono essere eliminati: per capire il mondo bisogna comparare tutto in un sol tempo, cioè nell'angolo visuale di un solo momento, bisogna vedere tutto il mondo come simultaneo. Soltanto nella pura simultaneità o, il che è lo stesso, nella extratemporalità può rivelarsi il vero significato di ciò che è stato, che è e che sarà, poiché ciò che li divideva, il tempo, è privo di autentica realtà e di forza semantica. Rendere simultaneo ciò che appartiene a tempi diversi, e sostituire tutte le divisioni e i legami storico-temporali con divisioni e legami puramente semantici gerarchico-extratemporali, questo è il proposito formativo di Dante, che ha determinato la costruzione di un'immagine del mondo secondo una pura verticale.

Ma nello stesso tempo le immagini umane che riempiono (popolano) questo mondo verticale, sono profondamente storiche e su ognuno di esse sono impressi i connotati del tempo, le tracce dell'epoca. Anzi, nella gerarchia verticale è integrata la concezione sia storica che politica di Dante, la sua nozione delle forze progressive e reazionarie dello sviluppo storico (nozione molto profonda). Quindi le immagini e le idee, che riempiono il mondo verticale, sono pieni di un possente impulso a svincolarsi da esso e ad entrare nella produttiva orizzontale storica, a disporsi cioè in direzione non dell'alto, ma dell'avanti. Ogni immagine è piena di potenzialità storica e perciò con tutto il suo essere aspira a partecipare all'evento storico nel cronotopo storico-temporale. Ma la volontà potente dell'artista la condanna a un luogo immobile ed eterno nella verticale extratemporale. In parte queste potenzialità temporali si realizzano in singoli racconti novellisticamente compiuti. Racconti come la storia di Paolo e Francesca, del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggieri sono come diramazioni [p. 305] orizzontali piene di tempo che si dipartono dalla verticale extratemporale del mondo dantesco.

Di qui la straordinaria tensione di tutto il mondo dantesco. A crearla è la lotta tra il vivente tempo storico e l'idealità ultraterrena extratemporale. La verticale sembra esprimere in sé l'orizzontale che potentemente si slancia in avanti. Tra il principio formativo del tutto e la forma storico-temporale delle singole immagini c'è una contraddizione, un contrasto. Vince la forma del tutto. Ma questa lotta, e la profonda tensione della sua soluzione artistica, rende l'opera di Dante l'espressione, di eccezionale vigore, della sua epoca, o meglio, del confine di due epoche.

Nella storia ulteriore della letteratura il cronotopo verticale di Dante non è più rinato con tanta coerenza e rigore. Ma il tentativo di risolvere le contraddizioni storiche, per così dire, lungo la verticale di un senso extratemporale, il tentativo di negare l'essenziale forza semantica del «prima» e del «poi», cioè delle divisioni e dei legami temporali (tutto ciò che è essenziale, da

questo punto di vista, può essere simultaneo), il tentativo di svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza (il rifiuto di una interpretazione «in assenza» del soggetto storico) si sono ripetuti più volte. Dopo Dante, in questo campo, il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij.

NOTE:

(11) Naturalmente, anche l'antichità conosceva la forma esteriore della struttura del sogno e della visione onirica. Basta ricordare Luciano e il suo Sogno (autobiografia di un evento cruciale della sua vita sotto forma di sogno). Ma la specifica logica interna del sogno qui è assente.

6. Le funzioni del furfante,
del buffone e dello sciocco
nel romanzo

Contemporaneamente alle forme della grande letteratura nel medioevo si sviluppano forme folcloriche e semifolcloriche minori di carattere satirico e parodico. Queste forme in parte tendono alla ciclizzazione, e sorgono così gli epos satirico-parodici. In questa letteratura dei bassi ceti sociali del medioevo si mettono in evidenza tre figure, che hanno grande significato per lo sviluppo successivo del romanzo europeo. Queste figure sono il furfante, il buffone e lo sciocco. Si tratta, ovviamente, di figure tutt'altro che nuove, già note all'antichità e all'Antico Oriente. Se si cala in queste immagini lo scandaglio storico, questo in nessuna di esse toccherà il fondo, tanto esso è profondo. Il significato culturale delle [p. 306] corrispondenti maschere antiche si trova relativamente vicino, nella piena luce del giorno storico. Più in là esse si perdono nelle profondità del folclore primitivo. Ma il problema della genesi qui, come in tutto il nostro lavoro, non ci interessa: per noi contano soltanto le particolari funzioni che queste figure hanno nella letteratura successiva al medioevo e che poi esercitano un influsso essenziale sullo sviluppo del romanzo europeo.

Il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi. Per tutte queste figure non c'era un posto di qualche significato nei cronotopi e nelle epoche da noi già analizzati (in parte soltanto nel cronotopo d'avventura e di costume). Queste figure portano nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza e sono legate a un settore particolare, ma molto importante, della piazza popolare; in secondo luogo (e ciò, ovviamente, è connesso col primo punto) la loro esistenza ha un significato non diretto, ma metaforico: il loro stesso aspetto, tutto ciò che essi fanno e dicono, ha un significato non diretto e immediato, ma metaforico, a volte inverso, e non li si può intendere alla lettera in quanto non sono ciò che sembrano; in terzo luogo, infine (e anche questo deriva da ciò che precede), la loro esistenza è il riflesso di un'altra, e non si tratta di un riflesso diretto. Essi sono attori della vita, la loro esistenza coincide col loro ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono.

A loro sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. Il furfante ha ancora dei fili che lo legano alla realtà; il buffone e lo sciocco sono «lontani dalle cose di questo mondo» e perciò godono di particolari diritti e privilegi. Queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha un carattere pubblico,

da piazza popolare. Essi ristabiliscono l'aspetto pubblico dell'immagine umana: tutta la loro esistenza in quanto tale, infatti, si svolge interamente all'esterno; esse, per così dire, portano tutto in piazza; tutta la loro funzione consiste nell'esteriorizzare l'esistenza (anche se non la loro, ma il riflesso di quella altrui: essi però non ne [p. 307] hanno altra). Si crea così un modo particolare di esteriorizzazione dell'uomo mediante il riso parodico.

Là dove queste figure restano sul palcoscenico reale, esse sono del tutto comprensibili e tanto consuete che non sembrano suscitare alcun problema. Ma dal palcoscenico esse sono entrate nella letteratura, portandovi con sé tutte le loro peculiarità da noi già rilevate. Qui, nella letteratura romanzesca, anch'esse hanno subito una serie di trasformazioni e hanno trasformato alcuni essenziali momenti del romanzo.

Noi qui possiamo affrontare solo in parte questo complessissimo problema, solo nella misura in cui ciò è necessario per l'ulteriore analisi di alcune forme del romanzo, in particolare di Rabelais (e, in parte, di Goethe).

L'influsso trasformatore delle immagini analizzate si svolse in due direzioni. Prima di tutto esse hanno esercitato una azione sullo statuto dello stesso autore nel romanzo (e sulla sua immagine, se essa in qualche modo si rivelava nel romanzo), sul suo punto di vista.

La posizione dell'autore del romanzo di fronte alla vita raffigurata è in generale molto complessa e problematica, se la si paragona alla sua posizione nell'epos, nel dramma e nella lirica. Il problema generale dell'autore personale (problema giovane e specifico, poiché la letteratura di «autore personale» per ora è una goccia nel mare della letteratura popolare impersonale) qui è complicato dalla necessità di avere una maschera consistente non inventata, che determini sia la posizione dell'autore di fronte alla vita raffigurata (come e da dove egli, uomo privato, vede e rivela tutta questa vita privata), sia la sua posizione di fronte ai lettori, al pubblico (in che veste egli interviene con uno «smascheramento» della vita: in veste di giudice, di inquirente, di «segretario-protocollista», di politico, di predicatore, di buffone, ecc.). Ovviamente, questi problemi esistono per ogni opera di autore personale, e non si risolvono mai con l'espressione «letterato professionale». Ma per quel che concerne gli altri generi letterari (epos, lirica, dramma), questi problemi si pongono sul piano filosofico, culturale, politico-sociale; la immediata posizione dell'autore, il punto di vista necessario per organizzare il materiale, è dato dal genere letterario stesso: dal dramma, dalla lirica e dalle loro varietà, cioè questa immediata posizione creativa qui è immanente ai generi letterari stessi. Il genere [p. 308] romanzesco non ha una simile posizione immanente. Si può pubblicare il proprio diario intimo e chiamarlo romanzo; si può pubblicare sotto la stessa denominazione un fascio di documenti d'ufficio, si possono pubblicare lettere private (il romanzo epistolare), si può pubblicare un manoscritto «scritto non si sa da chi e non si sa perché e trovato non si sa dove e da chi». Per il romanzo, quindi, il problema dell'autore sorge non soltanto sul piano generale, come per gli altri generi, ma anche sul piano formale del genere. In parte noi abbiamo già toccato questo problema, quando abbiamo considerato le forme in cui si coglie la vita privata spiando e origliando.

Il romanziere ha bisogno di una consistente maschera formale, legata al genere, che determini sia la sua posizione in quanto vede la vita, sia la sua posizione in quanto rende pubblica questa vita.

Ed ecco che qui le maschere del buffone e dello sciocco, naturalmente in vario modo trasformate, vengono in aiuto al

romanziera. Queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari, sono legate al popolo dai privilegi consacrati della estraneità del buffone alla vita e della immunità della parola buffonesca, sono legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale. Tutto ciò per il genere romanzesco è di straordinaria importanza. E' trovata la forma della esistenza dell'uomo che partecipa alla vita passivamente, guardandola e riflettendola in eterno, e sono trovate le forme specifiche per riflettere la vita, mettendola alla luce del giorno. (Per di più il render pubbliche anche le sfere specificamente non pubbliche della vita, quella sessuale, ad esempio, costituisce la funzione antichissima del buffone. Si veda la descrizione che Goethe dà del carnevale).

Un momento molto importante è il significato indiretto, metaforico di tutta l'immagine dell'uomo, la sua totale allegoricità. Questo momento, naturalmente, è legato alla metamorfosi. Il buffone e lo sciocco sono la metamorfosi del re e del dio che si trovano negli inferi, nella morte (si veda il momento analogo della metamorfosi del dio e del re in schiavo, in delinquente e in buffone nei saturnali romani e nella Passione cristiana). Qui l'uomo si trova in uno stato di allegoria. Per il romanzo questo stato di allegoria ha un enorme significato formatore.

Tutto ciò acquista particolare importanza in connessione [p. 309] col fatto che uno dei compiti fondamentali del romanzo diventa lo smascheramento di ogni convenzionalità, della falsa, cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani.

Questa cattiva convenzionalità che impregnava la vita umana è, prima di tutto, il regime feudale e l'ideologia feudale con la sua svalutazione di tutto ciò che è spazio-temporale. L'ipocrisia e la menzogna impregnavano tutti i rapporti umani. Le sane funzioni «naturali» della natura umana erano attuate, per così dire, di contrabbando e in modo selvaggio, perché l'ideologia non le consacrava. Ciò portava falsità e doppiezza in tutta la vita umana. Tutte le forme e gli istituti ideologici diventavano falsi e ipocriti, mentre la vita reale, priva di un'interpretazione ideologica che le conferisse un senso, si faceva animalesca e grossolana.

Nei fabliaux, negli Schwanken, nelle farse, nei cicli satirici parodici si conduce una lotta contro lo sfondo feudale e la cattiva convenzionalità, contro la menzogna che ha impregnato tutti i rapporti umani. Ad essi si contrappongono come forza di smascheramento l'intelligenza lucida, allegra e astuta del furfante (sotto forma di villano, di piccolo apprendista cittadino, di giovane clerico vagante e in generale di vagabondo declassato), i dileggi parodici del buffone e la bonaria incomprensione dello sciocco. Al greve e tetro inganno si contrappone l'inganno gaio del furfante, alla falsità e all'ipocrisia interessate la semplicità disinteressata e la sana incomprensione dello sciocco e a tutto ciò che è convenzionale e falso la forma sintetica dello smascheramento buffonesco (parodico).

Questa lotta contro la convenzionalità è continuata dal romanzo su una base più profonda e coerente. La prima linea, la linea della trasformazione dell'autore, si serve delle immagini del buffone e dello sciocco (dell'ingenuità che non capisce la cattiva convenzionalità). Nella lotta contro la convenzionalità e l'inadeguatezza di tutte le presenti forme di vita all'uomo autentico queste maschere acquistano un significato straordinario. Esse danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; il diritto di far passare

la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come attori; il diritto di strappare [p. 310] la maschera agli altri; il diritto di bestemmiare con bestemmie radicali (quasi cultuali); infine il diritto di rendere pubblica la vita privata con tutti i suoi segreti più intimi.

La seconda direzione della trasformazione delle immagini del furfante, del buffone e dello sciocco è la loro introduzione nel contenuto del romanzo in qualità di protagonisti essenziali (in forma diretta o trasformata).

Molto spesso entrambe le direzioni di impiego delle immagini suddette si uniscono, tanto più che il protagonista essenziale quasi sempre è il portatore dei punti di vista dell'autore.

Tutti i momenti da noi analizzati si manifestano in varia forma e in vario grado nel «romanzo picaresco», nel Don Chisciotte, in Quevedo, in Rabelais, nella satira umanistica tedesca (Erasmus, Brant, Murner, Moscherosch, Wickram), in Grimme'shausen, in Sorel (Il pastore stravagante [Le berger extravagant] e in parte Francion), in Scarron, in Le Sage, in Marivaux; più tardi, nell'epoca dell'illuminismo: in Voltaire (con chiarezza particolare nel Candide), in Fielding (Joseph Andrews, Gionata Wild il Grande [Jonathan Wild the Great] e in parte Tom Jones), in parte in Smollett, in modo particolare in Swift.

E' caratteristico che anche l'uomo interiore - la pura soggettività «naturale» - possa essere svelato soltanto con l'aiuto delle immagini del buffone e dello sciocco, poiché per lui non si era potuto trovare una forma di vita adeguata e diretta (non allegorica dal punto di vista della vita pratica). Compare l'immagine dello strambo, destinata a svolgere un ruolo importantissimo nella storia del romanzo: in Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens, ecc. La stramberia specifica, lo «shandysmo» (il termine è dello stesso Sterne) diventa una forma importante della rivelazione dell'«uomo interiore», della «soggettività libera e autosufficiente», una forma analoga al «pantagruelismo», il quale permise lo svelamento dell'uomo esterno integro nel Rinascimento.

La forma dell'«incomprensione» - premeditata nell'autore e bonariamente ingenua nei protagonisti - è un momento organizzatore quasi sempre quando si tratta di smascherare la cattiva convenzionalità. Questa convenzionalità smascherata - nella vita quotidiana, nella morale, nella politica, nell'arte, ecc. - di solito è raffigurata dal punto di vista di chi non [p. 311] partecipa ad essa e non la capisce. La forma dell'«incomprensione» era applicata largamente nel XVIII secolo per smascherare l'«irrazionalità feudale» (è noto a tutti il suo uso in Voltaire; nominerò ancora le Lettere persiane [Lettres persanes] di Montesquieu che diedero vita a tutto un genere di analoghe lettere esotiche raffiguranti il regime francese dal punto di vista dello straniero incapace di comprenderlo; questa forma è applicata con grande originalità da Swift nel suo Gulliver). Di questa forma si servì assai largamente Tolstoj: ad esempio, la descrizione della battaglia di Borodino dal punto di vista di Pierre che non la capisce (si sente l'influsso di Stendhal), la raffigurazione delle elezioni dei rappresentanti della nobiltà o della seduta del consiglio municipale di Mosca dal punto di vista di Levin che non capisce, la raffigurazione dello spettacolo teatrale, la raffigurazione del tribunale, la celebre raffigurazione della messa (in Resurrezione), ecc.

Il romanzo picaresco lavora fundamentalmente col cronotopo del romanzo d'avventure e di costumi: la strada attraverso il mondo natio. Anche lo statuto del furfante, come abbiamo già detto, è analogo a quello di Lucio-asino (12). Nuovo qui è il netto

rafforzarsi del momento dello smascheramento della cattiva convenzionalità e di tutto il regime esistente (soprattutto in Guzmàn de Alfarache e in Gil Blas).

Per il Don Chisciotte è caratteristica l'intersecazione parodica del cronotopo del «prodigioso mondo estraneo» dei romanzi cavallereschi con la «strada maestra attraverso il mondo natio» del romanzo picaresco.

Nella storia del padroneggiamento del tempo storico il romanzo di Cervantes ha un significato enorme che, naturalmente, non è determinato soltanto da questa intersecazione di cronotopi a noi noti, tanto più che in questa intersecazione muta radicalmente il loro carattere: entrambi ricevono un significato indiretto ed entrano in rapporti del tutto nuovi col mondo reale. Ma trattenerci in un'analisi del romanzo di Cervantes per noi ora è impossibile.

Nella storia del realismo tutte le forme di romanzo legate alla trasformazione delle immagini del furfante, del buffone e dello sciocco hanno un significato enorme, non ancora del [p. 312] tutto capito nella sua sostanza. Per uno studio più profondo di queste forme è necessaria prima di tutto un'analisi genetica del senso e delle funzioni delle immagini universali del furfante, del buffone e dello sciocco dalle profondità del folclore primitivo fino al Rinascimento. E' necessario prendere in considerazione il loro ruolo enorme (privo, in sostanza, di termini di possibile comparazione) nella coscienza popolare, è necessario studiare la differenziazione di queste immagini in senso nazionale e locale (i buffoni locali, probabilmente, non sono stati meno numerosi dei santi locali) e il loro ruolo particolare nell'autocoscienza nazionale e locale del popolo. Una particolare difficoltà è rappresentata dal problema della loro trasformazione nel momento in cui queste immagini passano nella letteratura in generale (non drammatica) e in particolare nel romanzo. Di solito si sottovaluta il fatto che qui per vie particolari e specifiche si è ricostituito il legame spezzato della letteratura con la piazza popolare. Inoltre, qui si sono acquisite forme di pubblicazione di tutte le sfere non ufficiali e proibite dell'esistenza umana, soprattutto della sfera sessuale e vitale (il coito, il cibo, il vino) e si è avuta una decifrazione dei corrispondenti simboli che li velano (simboli quotidiani, cerimoniali e religioso-ufficiali). Infine, una particolare difficoltà è rappresentata dal problema dell'allegoria prosastica o, se si vuole, della metafora prosastica (anche se essa non è affatto simile a quella poetica) che esse hanno portato nella letteratura e che non ha neppure un termine adeguato («parodia», «scherzo», «umorismo», «ironia», «grottesco», «caricatura», ecc. sono soltanto sue varietà e sfumature verbali). Si tratta infatti della realtà allegorica di tutto l'uomo fino alla sua concezione del mondo, realtà che non coincide affatto con la recita della parte di un attore (anche se c'è un punto di contatto). Parole come «buffoneria», «lazzi», «stramberia» hanno assunto un significato corrente specifico e limitato. Perciò i grandi rappresentanti di questa allegoria prosastica hanno creato per designarla loro propri termini (dai nomi dei loro protagonisti): «pantagruelismo», «shandysmo». Con l'allegoria nel romanzo è entrata una particolare complessità a più piani, e sono comparsi cronotopi intermedi come, ad esempio, il cronotopo teatrale. L'esempio più vivido (uno tra i molti) della sua aperta introduzione è La fiera della vanità di Thackeray. In forma occulta, il [p. 313] cronotopo intermedio del teatro delle marionette è alla base del Tristram Shandy. Lo sternismo è lo stile della marionetta di legno diretta e commentata dall'autore. (Tale è, ad esempio, anche il cronotopo occulto del Naso gogoliano: Petruška, il burattino).

Nel Rinascimento le forme suddette di romanzo distrussero la

verticale ultramondana che aveva disgregato le forme del mondo spazio-temporale e il loro vivo contenuto qualitativo. Esse prepararono la ricostituzione dell'integrità materiale spazio-temporale del mondo a un grado di sviluppo nuovo, approfondito e complicato. Prepararono al romanzo la capacità di padroneggiare un mondo, nel quale in quello stesso tempo avveniva la scoperta dell'America e della rotta delle Indie e si aprivano spazi nuovi alla scienza naturale e alla matematica. Si preparavano anche una visione e una raffigurazione assolutamente nuove del tempo nel romanzo.

Attraverso l'analisi del romanzo di Rabelais Gargantua e Pantagruelle speriamo di concretizzare tutte le tesi principali di questa parte dei nostri saggi.

NOTE:

(12) C'è, naturalmente, una notevole comunanza di motivi.

7. Il cronotopo rabelesiano

Nella nostra analisi del romanzo di Rabelais noi, come in tutte le analisi precedenti, siamo costretti a prescindere da tutti i problemi specificamente genetici; e li toccheremo soltanto in caso di estrema necessità. Considereremo il romanzo come un tutto unitario, permeato dall'unità dell'ideologia e del metodo artistico. Vero è, però, che tutte le tesi principali della nostra analisi si basano sui primi quattro libri, poiché per i suoi metodi artistici il quinto si stacca troppo nettamente dal tutto.

Prima di tutto è necessario notare quelle straordinarie vastità spazio-temporali del romanzo di Rabelais che tanto balzano agli occhi. Si tratta però non soltanto del fatto che l'azione del romanzo non si è ancora concentrata negli spazi intimistici della vita privato-familiare e scorre sotto il cielo aperto, negli spostamenti sulla terra, nelle campagne militari e nei viaggi, abbracciando vari paesi: tutto questo noi lo troviamo nel romanzo greco e in quello cavalleresco, nonché nel romanzo borghese d'avventure e di viaggi del XIX e del XX [p. 314] secolo. In realtà si tratta di un legame particolare dell'uomo e di tutte le sue azioni e peripezie con il mondo spazio-temporale. Legame che è di adeguazione e diretta proporzionalità dei gradi qualitativi («valori») alle grandezze (dimensioni) spazio-temporali. Ciò non significa, ovviamente, che nel mondo di Rabelais le perle e le pietre preziose siano peggio dei ciotoli per il fatto che esse sono infinitamente più piccole di questi. Ma significa che se le perle e le pietre preziose sono buona cosa, allora bisogna che ce ne siano il più possibile e che si trovino dappertutto. All'abbazia di Thélème vengono inviate ogni anno sette navi cariche di oro, perle e pietre preziose. Nell'abbazia c'erano 9332 gabinetti (uno per camera) e in ognuno di essi lo specchio aveva una cornice d'oro puro ornato di perle (libro I, cap. lv). Significa che tutto ciò che vale, che è qualitativamente positivo deve realizzare la propria importanza qualitativa in importanza spazio-temporale, diffondersi il più ampiamente possibile, esistere il più a lungo possibile, e tutto ciò che è davvero qualitativamente importante, è dotato inevitabilmente anche delle forze necessarie per questa espansione spazio-temporale, mentre tutto ciò che è qualitativamente negativo, è piccolo, misero e fiacco e deve essere totalmente annientato e non può resistere alla propria distruzione. Tra il valore, qualunque esso sia (il mangiare, il bere, la verità, il bene, la bellezza) e le dimensioni spazio-temporali non

c'è reciproca ostilità, non c'è contraddizione, anzi essi sono direttamente proporzionali l'uno all'altro. Perciò tutto il bene cresce, cresce in tutti i sensi e in tutte le direzioni, non può non crescere, perché la crescita appartiene alla sua stessa natura. Il male, al contrario, non cresce, bensì degenera, isterilisce e muore; ma in questo processo esso compensa la sua reale riduzione con una menzognera idealità ultraterrena. La categoria della crescita, di una reale crescita spazio-temporale, è una delle categorie principali del mondo rabelesiano.

Parlando di proporzionalità diretta, noi non intendiamo affatto dire che la qualità e la sua espressione spazio-temporale nel mondo di Rabelais dapprima sono disgiunte, e poi si unificano. Al contrario, fin da principio esse sono legate nell'indissolubile unità delle loro immagini. Ma queste sono volutamente contrapposte alla sproporzionalità della concezione ecclesiastico-feudale, in cui i valori sono ostili alla realtà [p. 315] spazio-temporale come a un principio vano, perituro e peccaminoso e in cui il grande è simbolizzato dal piccolo, il forte dal debole e l'eterno dall'attimo.

Questa proporzionalità diretta sta alla base di quella straordinaria fiducia verso lo spazio e il tempo terreni e di quel pathos delle lontananze e delle vastità spaziali e temporali che sono così caratteristici sia di Rabelais sia degli altri grandi rappresentanti del Rinascimento (Shakespeare, Camões, Cervantes).

Ma questo pathos dell'adeguatezza spazio-temporale ha, in Rabelais, un carattere tutt'altro che ingenuo, come lo ha invece nell'epos antico e nel folclore; esso, come abbiamo detto, è contrapposto alla verticale medievale ed è polemicamente puntato contro di essa. Compito di Rabelais è l'epurazione del mondo spazio-temporale dai momenti di una concezione ultraterrena che lo disgrega, dalle interpretazioni simboliche e gerarchiche che dispongono questo mondo in verticale, dal contagio di un'antifysis che vi è penetrata. Questo compito polemico si unisce, in Rabelais, a un altro positivo: la ricostruzione di un mondo spazio-temporale adeguato come nuovo cronotopo per un nuovo uomo integro e armonioso e per nuove forme di rapporti umani.

Questa unione dei due compiti, quello polemico e quello positivo (l'epurazione e la ricostruzione del mondo e dell'uomo reale), determina le peculiarità del metodo artistico di Rabelais, l'originalità della sua realistica fantasticheria. L'essenza di questo metodo sta, prima di tutto, nella distruzione di ogni legame consueto, dei vicinati consueti delle cose e delle idee e nella creazione di vicinati inattesi, di legami inattesi, compresi i più inattesi legami logici («alogismi») e linguistici (la specifica etimologia, morfologia e sintassi rabelesiana).

Tra le cose belle di questo mondo terreno sono stabiliti e fissati dalla tradizione e consacrati dalla religione e dall'ideologia ufficiale legami falsi, che deformano l'autentica natura delle cose. Le cose e le idee sono unite da falsi rapporti gerarchici, ostili alla loro natura. Esse sono disgiunte e separate tra loro da ogni sorta di strati ideali ultraterreni, che non permettono alle cose di stare in contatto nella loro viva corporeità. Il pensiero scolastico, la menzognera casistica teologica e giuridica e, infine, lo stesso linguaggio, impregnato di secolare [p. 316] e millenaria menzogna, cristallizzano questi ipocriti legami tra le belle parole tangibili e le idee realmente umane. E' necessario distruggere e ricostruire tutto questo falso quadro del mondo, spezzare tutti i falsi legami gerarchici tra le cose e le idee, distruggere tutti gli strati ideali divisori tra di loro. E' necessario liberare tutte le cose, permettere loro di entrare in libere unioni, proprie della loro natura, per quanto bizzarre queste unioni sembrino dal punto di vista

dei legami tradizionali consueti. E' necessario dare alle cose la possibilità di stare in contatto nella loro viva corporeità e nella loro varietà qualitativa. E' necessario creare tra le cose e le idee nuovi vicinati che rispondano alla loro effettiva natura, porre accanto e unire ciò che è stato fallacemente diviso e allontanato e disgiungere ciò che è stato fallacemente avvicinato. Sulla base di questo nuovo vicinato delle cose deve rivelarsi un nuovo quadro del mondo, quadro permeato di un'interna necessità reale. In tal modo, in Rabelais la distruzione del vecchio quadro del mondo e la costruzione positiva di un quadro nuovo sono indissolubilmente intrecciate tra loro.

Nella soluzione del compito positivo Rabelais si basa sul folclore e sull'antichità, dove il vicinato delle cose corrispondeva di più alla loro natura ed era estraneo alla falsa convenzionalità e all'idealità ultraterrena. Nella soluzione del compito negativo, invece, in primo piano emerge il riso rabelesiano, direttamente connesso coi generi letterari medievali incentrati sul buffone, sul furfante e sullo sciocco e radicato nelle profondità del folclore primitivo. Ma il riso rabelesiano non si limita a distruggere i legami tradizionali e ad annullare gli strati ideali: esso rivela il rude vicinato diretto di ciò che gli uomini disgiungono con farisaica menzogna.

Rabelais riesce a disgiungere ciò che tradizionalmente è legato e ad accostare ciò che tradizionalmente è lontano e disgiunto costruendo serie svariatisime, ora parallele, ora intersecantesi tra loro. Mediante queste serie egli crea associazioni e disgiunzioni. La costruzione delle serie è la peculiarità specifica del metodo artistico di Rabelais. Tutte le svariatisime serie di Rabelais possono essere ridotte ai seguenti gruppi principali: 1) le serie del corpo umano dal punto di vista anatomico e fisiologico; 2) le serie del vestito; 3) le serie del mangiare; 4) le serie del bere e dell'ubriachezza; 5) le serie sessuali (coito); 6) le serie della morte; 7) le serie degli escrementi. [p. 317] Ognuna di queste sette serie possiede una sua propria logica specifica, ognuna ha le sue proprie dominanti. Tutte queste serie si intersecano tra loro; il loro sviluppo e le loro intersezioni permettono a Rabelais di accostare o di disgiungere tutto ciò che gli serve. Quasi tutti i temi del vasto e tematicamente ricco romanzo di Rabelais passano lungo queste serie.

Facciamo alcuni esempi. Il corpo umano, tutte le sue parti e tutti i suoi membri, tutti i suoi organi e tutte le sue funzioni sono dati da Rabelais nel loro aspetto anatomico, fisiologico e natur-filosofico nel corso di tutto il romanzo. Questa singolare esposizione artistica del corpo umano è un momento importantissimo del romanzo di Rabelais. Era importante mostrare tutta la straordinaria complessità e profondità del corpo umano e della sua vita e svelare il nuovo significato, il nuovo posto della corporeità umana nel reale mondo spazio-temporale. Correlato alla concreta corporeità umana, anche tutto il restante mondo acquista un nuovo senso e una concreta realtà e materialità e stabilisce un contatto non simbolico, ma materiale, spazio-temporale con l'uomo. Il corpo umano diventa qui il concreto indice di misura del mondo, l'indice di misura del suo reale peso e valore per l'uomo. Qui per la prima volta si fa un coerente tentativo di costruire tutto il quadro del mondo intorno all'uomo corporeo, per così dire, nella zona di contatto fisico con esso (ma questa zona, per Rabelais, è infinitamente vasta).

Questo nuovo quadro del mondo è polemicamente contrapposto al mondo medievale, nella cui ideologia il corpo umano era percepito soltanto sotto il segno della caducità e del superamento e nella cui pratica

quotidiana invece dominava una sfrenatezza corporea ripugnante e grossolana. L'ideologia non illuminava e non interpretava la vita corporea, ma la negava; perciò, priva di parole e di senso, la vita corporea poteva essere soltanto sfrenata, grossolana, ignobile e autodistruttiva. Tra la parola e il corpo c'era una frattura smisurata.

Rabelais contrappone quindi la corporeità umana (e il mondo circostante nella zona di contatto con essa) non soltanto all'ideologia ascetica ultraterrena medievale, ma anche alla sfrenatezza e alla rozza pratica medievali. Egli vuole restituire alla corporeità parola e senso, l'idealità dell'antichità [p. 318] classica, e insieme restituire alla parola e al senso la loro realistica e materialità.

Il corpo umano è raffigurato da Rabelais in vari aspetti. Prima di tutto nell'aspetto dotto fisiologico-anatomico. Poi nell'aspetto cinico buffonesco. Poi nell'aspetto dell'analogizzazione fantastica grottesca (l'uomo è un microcosmo). E, infine, nell'aspetto propriamente folclorico. Questi aspetti s'intrecciano tra loro e solo di rado si presentano allo stato puro. Ma la descrizione anatomica e fisiologica particolareggiata e esatta ha luogo ovunque sia menzionato il corpo umano. Così, la nascita di Gargantua, raffigurata sotto forma di cinismo buffonesco, fornisce esatti particolari anatomici e fisiologici: la fuoriuscita del retto alla madre di Gargantua, la quale aveva fatto una spanciata di trippa e aveva avuto una forte diarrea (la serie degli escrementi), e la nascita stessa: «Per tale inconveniente, allora, si rilasciarono nel basso ventre i cotiledoni della matrice: per via dei quali soprassaltò il bambino, e si cacciò nella vena cava; e risalendo attraverso il diaframma fino al di sopra delle spalle (dove la detta vena si biforca) prese di qui a mano manca, e andò a sortire dall'orecchia sinistra» (I, vi) (13). Qui la fantasticheria grottesca si unisce all'esattezza dell'analisi anatomica e fisiologica.

In tutte le descrizioni di battaglie e bastonature, contemporaneamente all'esagerazione grottesca si danno descrizioni anatomiche esatte delle lesioni, delle ferite e delle morti arrecate al corpo umano.

Così, raffigurando la bastonatura cui fra' Giovanni sottopone i nemici penetrati nel vigneto dell'abbazia, Rabelais dà una serie particolareggiata di membra e organi umani: «E agli uni spappolava il cervello, agli altri rompeva braccia e gambe, a un terzo dislocava gli spondili del collo, o spaccava le reni, fendeva il naso, crepava gli occhi, fracassava le mandibole, cacciava i denti in gola, sconquassava gli omoplati, sfracellava le gambe, slogava gli ischi, staccava gli arti dal tronco. Se qualcuno cercava di nascondersi fra i pampini più spessi, a quello rompeva il filon della schiena, srenandolo come un cane. Se qualcun altro cercava di salvarsi fuggendo, gli [p. 319] faceva volar la testa a pezzi fracassandogli la sutura lomboidale» (I, xxvii).

Lo stesso fra' Giovanni ammazza la guardia: «E subito messo mano al detto pistolese, ne diede un colpo all'arciere che lo guardava a destra, recidendogli interamente le vene giugulari e le arterie sfagitidi del collo, e il gorguzzule fino alle due ghiandole sottomascellari, e, ritirando il ferro, gli tagliò il midollo spinale fra la seconda e la terza vertebra; onde l'arciere cadde ben morto» (I, xliv).

Egli ammazza la seconda guardia: «E d'un colpo gli troncò il capo, spezzandogli il cranio al di sopra delle ossa pietrose, e facendo saltar via i due ossi bregmatici e la connettiva sagittale insieme con un bel po' dell'osso coronale, cosicché venne a tagliargli le due meningi e ad aprire profondamente i due ventricoli posteriori del

cervello, restando il cranio pendente dalle spalle per la pelle del pericranio sul di dietro, in forma di un berretto universitario, nero di sopra e rosso di dentro. E l'uomo cadde morto a terra» (ibid.). Ancora un esempio analogo. Nel racconto grottesco di Panurge su come in Turchia volevano arrostitirlo allo spiedo e su come egli si salvò, si osserva la stessa descrizione anatomica particolareggiata ed esatta: «E appena arrivato [il padrone di casa], impugnò lo spiedo cui m'avevan legato, e ne infilò senz'altro il mio arrostitore, che perciò ne morì, per mancanza di cure o altra causa, perché con lo spiedo lo infilò un po' sopra all'ombelico verso il fianco destro, trapassandogli il terzo lobo del fegato, e essendo dato il colpo di sotto in sù, gli penetrò nel diaframma e traversando la capsula del cuore, gli uscì fuor dalla spalla, fra gli spondilî e l'omoplato sinistro» (II, xiv).

In questo racconto grottesco di Panurge la serie del corpo umano (nell'aspetto anatomico) si incrocia con la serie del mangiare e della cucina (Panurge è rosolato allo spiedo come un arrosto, dopo esser stato rivestito di lardo) e con la serie della morte (la caratteristica di questa serie sarà data più avanti).

Tutte queste analisi anatomiche non sono descrizioni statiche, ma sono coinvolte nella viva dinamica dell'azione (battaglie, risse, ecc.). La struttura anatomica del corpo umano è svelata nell'azione e diventa quasi un personaggio del romanzo. Ma questo personaggio non è un corpo individuale nella serie vitale individuale e irreversibile, bensì il corpo impersonale, [p. 320] il corpo del genere umano, corpo che nasce, vive, muore di molteplici morti e nasce di nuovo, corpo mostrato nella sua struttura in tutti i processi della sua esistenza.

Con la stessa esattezza e concretezza visiva Rabelais raffigura anche le azioni e i movimenti esterni del corpo umano, ad esempio là dove sono raffigurati i volteggi del Ginnasta (I, xxxv). Le possibilità espressive delle mosse e dei gesti umani sono raffigurate con estrema ricchezza e concretezza di particolari nella disputa muta (mediante gesti) tra l'inglese Thaumaste e Panurge (questa espressività è priva qui di un senso preciso ed ha un valore autosufficiente) (II, xix). Un esempio analogo è la conversazione di Panurge (a proposito del matrimonio) col muto Nasdacrava (III, xx).

La fantasticheria grottesca nella raffigurazione del corpo umano e dei processi che vi si compiono si manifesta quando Rabelais descrive la malattia di Pantagruèle: per curarlo nel suo stomaco si calano operai con picconi, contadini con pale e sette facchini con ceste allo scopo di ripulirlo dalle immondizie (II, xxxiii). Ha lo stesso carattere il viaggio dell'«autore» nella bocca di Pantagruèle (II, xxxii).

Quando si raffigura il corpo umano sotto un aspetto fantastico-grottesco, nella serie corporea viene attratta una massa di cose e fenomeni estremamente eterogenei. Qui essi si immergono nell'atmosfera del corpo e della vita corporea, entrano in un nuovo e inatteso vicinato con gli organi e i processi corporei, si abbassano e si materializzano in questa serie corporea. Ciò ha luogo già nei due esempi soprariportati.

Così, per ripulirsi lo stomaco Pantagruèle inghiotte, come pillole, delle palle di rame «più grosse di quella che sta a Roma in cima all'obelisco di Virgilio». Nelle palle sono chiusi gli operai forniti di strumenti e di ceste per ripulire lo stomaco. Finita la ripulitura, Pantagruèle ha il vomito e le palle saltano fuori. Quando gli operai escono da quelle pillole, a Rabelais viene in mente la storia dei greci che uscirono dal cavallo di Troia. Una di queste pillole la si può vedere a Orléans, sul campanile della chiesa di Santa Croce (II, xxxiii).

Ancora più vasta è la cerchia delle cose e dei fenomeni introdotta

nella serie anatomica grottesca del viaggio dell'autore nella bocca di Pantagruеле. Nella bocca si scopre un intero mondo nuovo: alte montagne (i denti), prati, boschi, città [p. 321] fortificate. In una città c'è la peste a causa delle gravi esalazioni che si alzano dall'intestino di Pantagruеле. Nella bocca ci sono più di venticinque reami abitati; gli abitanti si distinguono a seconda se stanno «al di qua» o «al di là» dei denti, come nel mondo umano si sta «al di qua» e «al di là» dei monti, ecc. La descrizione del mondo svelato in bocca a Pantagruеле occupa circa due pagine. La base folclorica di tutta questa immagine grottesca è perfettamente chiara (si vedano analoghe immagini in Luciano).

Se nell'episodio del viaggio nella bocca di Pantagruеле nella serie corporea era coinvolto il mondo geografico e economico, nell'episodio del gigante Bringuenariglia nella serie corporea viene coinvolto il mondo quotidiano e agricolo. «...Il gran gigante Bringuenariglia aveva inghiottito tutte le padelle, padelloni, pentole e pentoloni, leccarde e marmitte del paese, in mancanza di mulini a vento che erano il suo pasto ordinario. Per cui era avvenuto che, poco prima dell'alba, verso l'ora della sua digestione, era stato colto da un grave malore, per una certa crudezza di stomaco causata dal fatto (a quanto dicevano i medici) che la virtù concotrice del suo stomaco, atta a digerire naturalmente solo mulini a vento tutti interi, non aveva potuto ridurre perfettamente in chilo le padelle e le pentole; mentre caldani e marmitte li aveva digeriti abbastanza bene, come risultava (dicevano) dalle ipostasi degli eneuremi di quattro brente di urina che aveva messo fuori in due riprese quel mattino» (IV, xvii).

Bringuenariglia fa una cura nell'isola di Ruach, dove divora mulini a vento. Seguendo il consiglio dei locali specialisti di malattie gastriche, provano a mettere in questi mulini galli e galline, che però gli cantano e gli volano nel ventre, provocandogli coliche e convulsioni. Inoltre le volpi dell'isola gli corrono in gola, dando la caccia alle galline. Allora, per ripulire lo stomaco, gli fanno un clistere composto di un decotto di grani di frumento e di miglio. Le galline si buttano sui grani e le volpi inseguono le galline. Per bocca egli prende delle pillole composte di levrieri e di cani da caccia (IV, xlv).

Qui è caratteristica la logica originale, puramente rabellesiana, con cui è costruita questa serie. La digestione, gli interventi curativi, gli oggetti d'uso domestico, i fenomeni della natura, della vita agricola e della caccia sono uniti qui [p. 322] in un'immagine grottesca dinamica e viva. Si crea un nuovo e inatteso vicinato di cose e di fenomeni. Vero è che alla base di questa logica grottesca rabellesiana c'è la logica della fantasticheria realistica del folclore.

Nel piccolo episodio di Bringuenariglia la serie corporea, come avviene di solito in Rabelais, si interseca con la serie degli escrementi, con la serie del cibo e con la serie della morte (del che parleremo in modo particolareggiato più avanti).

Un carattere ancora più grottesco e bizzarramente inatteso ha la descrizione anatomica parodica di Quaresimante che occupa tre capitoli del libro IV (xxx, xxxi e xxxii).

Quaresimante è la personificazione grottesca dell'astinenza e dell'ascesi cattolica e in generale delle tendenze antinaturali dell'ideologia medievale. La descrizione di Quaresimante finisce con la celebre riflessione di Pantagruеле sull'Antifysis. Tutte le creature di Antifysis - Smodatone e Discordanza - si presentano come parodie del corpo umano: «Questi avevano la testa rotonda e completamente sferica come un pallone, e non leggermente schiacciata sui due lati, come la testa umana. Avevano le orecchie alte alte, e

grandi come orecchie d'asino; gli occhi fuor della testa, piantati su due ossi simili ai talloni, senza sopracciglia, e duri come quelli dei gamberi; i piedi rotondi come palle, le braccia e le mani girate all'indietro verso la schiena. E camminavano sulle lor teste, facendo continuamente la ruota, col culo in aria e i piedi all'insù» (IV, xxxii). Poi Rabelais enumera una serie di altre creature di Antifysis: «E poi così di seguito generò i Mattagotti, i Bigotti, e i Papilardi; quindi i Maniacli Pistolini, i Demoniacli Calvinì, ossia gli impostori di Ginevra; e i furiosi Putherbei, e gli Spigolistri, i Sepolcri imbiancati, gli Scarafaggi, e i Cannibali, e una quantità di altri mostri deformi e malfatti, a dispetto della Natura» (ibid.). In questa serie sono rappresentate tutte le mostruosità ideologiche della concezione ultraterrena del mondo, introdotte in un'unica serie generale delle mostruosità e degenerazioni corporee.

Uno splendido esempio di analogizzazione grottesca è il ragionamento di Panurge sui debitori e creditori, nei capitoli iii e iv del III libro. In analogia coi rapporti reciproci tra debitori e creditori si presenta l'ordinamento armonioso del corpo umano come microcosmo: «L'intenzione del creatore di questo microcosmo è di mantenerci l'anima, che egli vi [p. 323] ha messa come un ospite, e la vita. La vita consiste nel sangue; e il sangue è la sede dell'anima. Perciò una sola è la fatica di questo piccolo mondo, cioè forgiare continuamente sangue. E in tal fucina tutti i membri hanno il loro apposito ufficio; e tale è la loro gerarchia che senza posa l'uno prende dall'altro, e l'uno fornisce all'altro, e l'uno è debitore e l'altro creditore. La materia e metallo conveniente per fabbricare il sangue ci è data dalla natura: Pane e Vino. In questi due sono comprese tutte le specie degli alimenti [...] Per trovar le quali specie, prepararle e cuocerle, lavorano le mani, camminano i piedi portando tutta questa macchina, e gli occhi guidano il tutto [...] La lingua ne [della vivanda] fa la prova, i denti la masticano, lo stomaco la riceve, digerisce e chilifica. Le vene mesaraiche ne succhiano quanto è buono e idoneo, lasciandone gli escrementi (i quali, per virtù espulsiva, sono vuotati fuori da appositi condotti), quindi la portano al fegato, e lui la trasforma nuovamente, e ne fa sangue [...] Quindi il sangue è trasferito in un'altra officina per poter essere meglio affinato, che è il Cuore; il quale, coi suoi movimenti diastolici e sistolici, lo sottilizza e riscalda talmente che, per mezzo del ventricolo destro, lo riduce a perfezione, e per le vene lo manda a tutte le membra. Ciascun membro lo attira a sé, e se ne alimenta a sua guisa: piedi, mani, occhi, tutti; e tutti allora diventano debitori, mentre prima erano prestatori».

In questa stessa serie grottesca - in analogia coi debitori-creditori - Rabelais evoca l'armonia dell'Universo e l'armonia del corpo umano.

Tutte queste serie grottesche, parodiche, buffonesche del corpo umano, da una parte ne rivelano la struttura e la vita e, dall'altra, coinvolgono in un vicinato col corpo un mondo svariatissimo di cose, fenomeni e idee, che nel quadro medievale del mondo erano infinitamente lontane da esso e rientravano in serie verbali e oggettuali diversissime. Il loro contatto diretto col corpo è ottenuto, prima di tutto, mediante il loro vicinato verbale, mediante l'unificazione verbale in un solo contesto, in una sola frase, in una sola locuzione. Rabelais non teme a volte neppure le locuzioni del tutto assurde pur di porre accanto («stabilire rapporti di vicinato») parole e concetti che il discorso umano sulla base di un determinato ordine, di una determinata concezione del mondo, di un [p. 324] determinato sistema di valutazioni non usa mai in un solo contesto, in un solo genere, in un solo stile, in una sola frase, con una sola intonazione. Rabelais non teme la logica dell'alogismo. Egli si serve

spesso della logica specifica dei sacrilegi così come essa è rappresentata nelle formule medievali dell'abiura da Dio e da Cristo e nelle formule di invocazione degli spiriti maligni. Egli si serve ampiamente della logica specifica delle bestemmie (come vedremo in modo particolareggiato più avanti). Di particolare importanza è la sfrenata fantasticheria che permette di creare serie verbali estremamente bizzarre, anche se dotate di un senso oggettuale (ad esempio, nell'episodio di Bringuenariglia, divoratore di mulini a vento).

Ma Rabelais non diventa affatto un formalista. Tutte le sue combinazioni di parole, anche quando esse oggettualmente sembrano insensate, tendono prima di tutto a distruggere la gerarchia stabilita dei valori, ad abbassare ciò che è alto e a innalzare ciò che è basso, a distruggere il quadro consueto del mondo in ogni suo punto. Ma contemporaneamente egli assolve anche un compito positivo che conferisce una precisa direzione a tutte le sue locuzioni e immagini grottesche: corporeizzare il mondo, materializzarlo, iniziarlo tutto alle serie spazio-temporali, misurarlo tutto con le dimensioni del corpo umano e al posto del distrutto quadro del mondo costruirne uno nuovo. I più bizzarri e inattesi vicinati di parole sono permeati dall'unità di queste aspirazioni ideologiche. Anzi, come vedremo più avanti, dietro queste immagini e serie grottesche si cela anche un altro significato, più profondo e originale.

Mentre ricorre a questo grottesco uso fisiologico-anatomico della corporeità per «corporeizzare» tutto il mondo, Rabelais, medico e pedagogo umanista, si dedica anche a una propaganda della cultura del corpo e del suo sviluppo armonioso. Così, alla educazione scolastica primaria di Gargantua, educazione che trascurava il corpo, Rabelais contrappone l'educazione posteriore, umanistica, data da Ponocrate, dove alle nozioni anatomiche e fisiologiche, all'igiene e ai vari sport si attribuisce un enorme significato. Al grossolano corpo medievale, che scatarra, scoreggia, sbadiglia, sputa, singhiozza, si soffia rumorosamente il naso, mastica e beve senza misura si contrappone il corpo degli umanisti, corpo [p. 325] elegante, coltivato e armoniosamente sviluppato dall'esercizio fisico (I, xxi, xxii, xxiii e xxiv). Grandissimo significato alla cultura del corpo viene attribuito anche nell'abbazia di Thélème (I, lii, lvii). A questo polo armonioso e positivo della concezione di Rabelais, al suo mondo armonioso abitato da un uomo armonioso, torneremo ancora in seguito.

La serie successiva è quella del mangiare e del bere-ubriachezza. Il posto che questa serie occupa nel romanzo di Rabelais è enorme. Attraverso di essa passano quasi tutti i temi del romanzo e non c'è quasi episodio che ne faccia a meno. In immediato vicinato col cibo e col vino sono messe le più svariate cose e i più svariati fenomeni del mondo, compresi i più spirituali ed elevati. Il Prologo dell'Autore comincia subito rivolgendosi ai beoni, ai quali l'autore dedica il suo lavoro. Sempre nel prologo egli afferma di aver scritto il suo libro solo durante il mangiare e il bere: «Che è del resto proprio l'ora giusta per scrivere di queste alte materie e scienze profonde: come ben sapeva fare Omero, paragone di tutti i filologi, e Ennio, padre dei poeti latini, a quanto ben testimonia Orazio, se pure un tal disgraziato abbia preteso che i suoi carmi sapevano più di vino che non di olio».

Ancora più espressivo in questo senso è il prologo dell'autore al terzo libro. Qui nella serie del bere è introdotta la botte del cinico Diogene che si trasforma poi in una botte di vino. Qui si ripete anche il motivo della creazione durante il bere e, oltre a Omero e a Ennio, tra gli scrittori che creavano dopo le libagioni sono ricordati anche Eschilo, Plutarco e Catone.

Anche i nomi dei protagonisti principali del romanzo di Rabelais sono interpretati etimologicamente nella serie del bere: Grangola (padre di Gargantua) significa appunto «gola grande». Gargantua venne alla luce gridando: «Da bere! da bere! da bere!» E Grangola disse: «Diavolo, alla gran tua (Que grand tu as!)», sottintendendo la gola. Da questa prima parola detta dal padre il bambino fu chiamato Gargantua (I, vii). Il nome «Pantagruèle» è interpretato etimologicamente da Rabelais come «tutto assetato».

Anche la nascita dei protagonisti principali avviene sotto il segno del mangiare e del bere. Gargantua nacque in un giorno di gran baldoria organizzata dal padre, e per di più sua madre si era fatta una spanciata di trippa. Al neonato fu subito [p. 326] fatto bere del vino. La nascita di Pantagruèle era stata preceduta da una grande siccità e quindi da una grande sete di uomini, animali e della stessa terra. Il quadro della siccità è dato in uno stile biblico ed è saturo di concrete reminiscenze bibliche e classiche. Questo piano alto è interrotto dalla serie fisiologica, nella quale si dà una spiegazione grottesca della salinità dell'acqua marina: «...la terra fu allora così riscaldata, che le venne uno straordinario sudore, tanto che sudò tutto il mare, che appunto per questa ragione è salato, come accade a ogni sorta di sudore; e ne potete avere la prova anche voi, se vorrete assaggiarne un po' del vostro o di quello degli impestati quando li curan con le sudate, per me fa lo stesso» (II, ii).

Il motivo del sale, come il motivo della siccità, prepara e rafforza il motivo fondamentale della sete, sotto la cui insegna nasce appunto Pantagruèle, «dominatore degli assetati». Nell'anno, nel giorno e nell'ora della sua nascita tutto nel mondo aveva sete.

Il motivo del sale è introdotto in una nuova forma anche nel momento della nascita di Pantagruèle. Prima che il neonato uscisse alla luce, dal ventre di sua madre saltarono fuori «ben sessantotto mulattieri, ciascuno dei quali tirava per la cavezza un muletto ben carico di sale, e dopo di loro uscirono nove dromedari carichi di giamboni e lingue di bue affumicate, e sette cammelli carichi di anguillette salate, e poi venticinque carrettate di porri, some d'aglio, cipolle e cipolline». Dopo questa serie di antipasti salati e atti a eccitare la sete viene alla luce Pantagruèle.

Così Rabelais crea la serie grottesca: siccità, calura, sudore (quando fa caldo si suda), sale (il sudore è salato), antipasti salati, sete, bevuta, sbronza. Di passaggio in questa serie vengono attratti: il sudore degli impestati, l'acqua benedetta (il suo uso durante la siccità era regolamentato dalla chiesa), la Via Lattea, le fonti del Nilo e tutta una serie di reminiscenze bibliche e classiche (sono menzionati: la parabola di Lazzaro, Omero, Febo, Fetonte, Giunone, Eracle, Seneca). Tutto ciò nel corso di una pagina e mezza che riferisce la nascita di Pantagruèle. Si crea un nuovo e bizzarro vicinato, caratteristico di Rabelais, di cose e di fenomeni incompatibili nei contesti ordinari.

La genealogia di Gargantua è stata trovata tra i simboli [p. 327] dell'ubriachezza: essa è scoperta in una tomba dove era scolpito un boccale con la scritta «Hic bibitur», vicino a nove bottiglie di vino (I, i). Si rivolga attenzione al vicinato verbale e oggettuale della tomba e del vino.

Nella serie del mangiare e del bere sono introdotti quasi tutti i più importanti episodi del romanzo. La guerra tra il regno di Grangola e il regno di Picrocole, che occupa la maggior parte del primo libro, avviene per via delle focacce con l'uva, che per di più sono considerate un mezzo contro la stitichezza e si intersecano con la serie particolareggiata degli escrementi (si veda il cap. XXV). La celebre battaglia di fra' Giovanni coi soldati di Picrocole avviene

per via del vigneto dell'abbazia, il quale soddisfa i bisogni che questa ha di vino (non tanto per la comunione quanto per le bevute dei monaci). Il celebre viaggio di Pantagruuele, che riempie tutto il IV libro (e il V), viene fatto verso «l'oracolo della Diva Bottiglia». Tutte le navi, che partono per questa crociera, hanno per insegna i simboli delle bevute: una bottiglia, un nappo, un'anfora, una borraccia, un calice, una tazza, un cestello da vendemmia, un barile (l'insegna di ogni nave è descritta particolareggiatamente da Rabelais).

La serie del mangiare e del bere (come anche la serie corporea) in Rabelais è dettagliata e iperbolizzata. In tutti i casi sono date enumerazioni molto particolareggiate dei più svariati antipasti e piatti con l'indicazione esatta della loro quantità iperbolica. Così, nella descrizione della cena al castello di Grangola dopo la battaglia si dà questa enumerazione: «Dopo di che si servì tosto la cena, e furono arrostiti per aggiunta sedici buoi, tre giovenche, trentadue vitelli, sessantatré caprettini poppanti, novantacinque montoni, trecento porcellini di latte in salsa di mosto, dugentocinque pernici, settecento beccacce, quattrocento capponi di Luduné e Cornovaglia, seimila pollastri e altrettanti piccioni, seicento gallinelle, quattrocento leprotti, trecentotré ottarde, e millesettecento bei capponi. Di cacciagione non se ne poté riunir tanta così sui due piedi, salvo undici cinghialotti che mandò l'abate di Turpenay, e diciotto fra cervi e daini e caprioli dono del signore di Grandmont, con centoquaranta fagioni mandati dal signor Des Essars, e poche dozzine di colombacci, uccelli d'acqua, arzavole, tarabusi, chiurli, pivieri, francolini, oche selvatiche, pizzaccherini, vannelli, palettoni, [p. 328] pavoncelle, aironetti, folaghe, piumaccini; e cicogne, oche granaiole, e fiammantini (cioè fenicotteri), terragnole e polli d'India; con una bella quantità di gnocchetti, e un buon rinforzo di minestre» (I, xxxvii). Una enumerazione particolarmente dettagliata dei più svariati piatti è data nella descrizione dell'isola di Gaster: due interi capitoli (IV, lix e lx) sono qui dedicati a questa enumerazione.

Nella serie del mangiare e del bere sono coinvolte, come già abbiamo detto, le più svariate cose, fenomeni e idee, del tutto estranee a questa serie dal punto di vista dominante (nella pratica ideologica, letteraria e linguistica) e secondo le concezioni consuete. I modi di coinvolgimento sono gli stessi che nella serie corporea. Faremo alcuni esempi.

La lotta del cattolicesimo contro il protestantesimo, e in particolare contro il calvinismo, è raffigurata sotto forma di lotta di Quaresimante contro le Salsicce che abitano l'isola Selvaggia. L'episodio delle salsicce occupa otto capitoli del IV libro (xxxv-xlii). La serie dei salumi è dettagliata e sviluppata con grottesca coerenza. Partendo dalle forme delle salsicce, Rabelais dimostra, con citazioni di varie autorità, che il serpente che tentò Eva era salsicciforme e che per una metà del corpo erano salsicce i giganti antichi che presero d'assalto l'Olimpo e sovrapposero il gran monte Pelion sull'Ossa. Anche Melusina era per metà salsiccia. Per metà salsiccia era Erichthonius, che inventò cocchi, lettighe e calessi (per nascondere le sue gambe di salsiccia). Per la lotta contro le Salsicce fra' Giovanni strinse alleanza con i cucinieri. Fu costruita una «grande troia», cioè un enorme maiale simile al cavallo di Troia. In uno stile omerico epico-parodico si dà la descrizione della troia e in alcune pagine si enumerano i nomi dei cucinieri-guerrieri entrati in quella troia. Avviene la battaglia, nel momento critico fra' Giovanni «apre le porte della sua troia, e balza fuori coi suoi buoni soldati, che brandivano chi spiedi ferrati, chi schidionacci, chi robusti alari, e padelle, padelloni,

marmitte, griglie, leccarde, forbicioni, spuntoni, bidenti, mestoloni, mortai, pestelloni, tutti in bell'ordine come gente che va a bruciar case, urlando e gridando tutti insieme con voce spaventevole: Nabuzardan! Nabuzardan! Nabuzardan! E con tale impeto e grida urtarono negli Zampetti, e attraverso a loro nei Salsicciotti». Le Salsicce sono sconfitte; sul campo di battaglia arriva a volo il «porco [p. 329] di Minerva» e getta giù vasi di mostarda; la mostarda è il «san Gral» delle salsicce: essa rimargina le loro ferite e risuscita persino i morti.

E' interessante l'intersezione della serie del mangiare con la serie della morte. Nel capitolo xlv del IV libro si trova una lunga riflessione del diavolo sulle diverse qualità gustative delle anime umane. Le anime dei legulei, dei notai, degli avvocati sono buone soltanto in salsa piccante. Quelle degli studenti sono buone a colazione, mentre per pranzo vanno bene le anime degli avvocati e per cena quelle dei camerieri. Le anime dei vignaioli fanno venire una gran colica.

In un altro punto si racconta come il diavolo si mangiò a colazione la fricassea dell'anima di un sergente e ne ebbe una forte indigestione. Nella stessa serie sono introdotti i roghi dell'inquisizione che allontanano gli uomini dalla fede e così assicurano ai diavoli piatti di anime prelibate.

Un altro esempio di intersezione della serie commestibile con la serie della morte è l'episodio lucianesco della permanenza di Epistemone nel regno dei morti, nel capitolo xxx del II libro. Epistemone risorto «subito cominciò a parlare, dicendo che aveva visto i diavoli, e parlato con Lucifero a tu per tu, e fatto allegria in inferno, e laggiù pei Campi Elisi»... La serie commestibile si prolunga ancora per tutto l'episodio: nell'oltretomba Demostene fa il vignaiolo, Enea il mugnaio, Scipione l'Africano vende feccia di vino, Annibale fa il pollivendolo. Epitteto sotto una bella pergola, con un bel numero di damigelle intorno, scherza, danza e fa allegria. Papa Giulio vende pasticcini. Serse vende mostarda e poiché ha chiesto un prezzo troppo alto, François Villon gli piscia nel mastello, «come quelli che fabbricano la mostarda a Parigi». (Intersecazione con la serie degli escrementi). Il racconto di Epistemone sull'oltretomba è interrotto da Pantagruelle con parole che concludono il tema della morte e dell'oltretomba con l'invito a mangiare e bere: «Bene [...], e adesso facciamo un po' d'allegria, e beviamo, mi raccomando, ragazzi: perché in questo mese fa bene bere» (II, xxx).

Con particolare frequenza e profondità Rabelais intreccia nella serie del mangiare e del bere concetti e simboli religiosi: le preghiere dei monaci, le abbazie, le Decretali, ecc. Dopo aver fatto una spanciata a colazione, il giovane Gargantua (allora ancora educato dagli scolastici) «a fatica mastica un [p. 330] brandello di preghiera di riconoscenza». Nell'«isola dei Papimani» a Pantagruelle e ai suoi compagni propongono di celebrare la «messa secca», cioè una messa senza canto di chiesa; ma Panurge preferisce una «bagnata da qualche buon vino d'Angiò». Ma in quell'isola offrono loro un pranzo, in cui non c'era portata «di qualunque genere, fosser capretti, capponi, o maiali (che sono numerosissimi in Papimania), o fosser piccioni, conigli, leprotti, polli d'India e simili, nella quale non ci fosse abbondanza di magistral farcitura» (IV, li). Quella «farcitura» fa venire a Epistemone una fortissima diarrea. Al tema del «monaco in cucina» sono dedicati due capitoli speciali: il capitolo xv del III libro, la seconda parte del cui titolo dice: «...esposizione della Cabala monastica in materia di bue salato», e il capitolo xi del libro IV Perché i monaci stanno volentieri in cucina. Ecco un brano assai caratteristico del primo di essi: «- Tu sei per le zuppe di prima - dice Panurge; - io invece preferisco le

zuppe alla levriera, associate con qualche bel pezzo d'aratore salato a nove letture. - Ti capisco, - rispose fra' Giovanni, - è una metafora che viene dalla marmitta claustrale. L'aratore, è il bue che ara, o meglio che ha arato; a nove letture, è come dire cotto a perfezione. Perché i nostri buoni Padri, in virtù d'una certa cabalistica istituzione degli antichi, non scritta ma tramandata di mano in mano, levandosi, ai tempi miei, per mattutino, usavano certi preamboli degni di nota prima di entrare in chiesa. Cacavano nei cacatoi, pisciavano nei pisciatoi, e sputavan negli sputatoi, tossivano nei tossitoi melodiosamente, e fantasticavano nei pensatoi, allo scopo di non portar seco nulla di immondo al servizio divino. Fatte le quali cose, devotamente si trasferivano nella santa Cappella (così era chiamata nel loro gergo la cucina claustrale), e non meno devotamente sollecitavano che si mettesse senz'altro il bue sul fuoco per la colazione dei religiosi, fratelli di Nostro Signore. E loro stessi accendevano magari il fuoco sotto la marmitta. Ora il fatto è che, quando i mattutini eran di nove letture, si levavano più presto, com'è naturale, e più si moltiplicavano loro l'appetito e la sete abbaiano sulle lor cartapecore, che non per i mattutini orlati di una o tre letture soltanto. E levandosi più presto, per via della detta Cabala, andava più presto il bue sul fuoco; e restandoci di più, restava più cotto, e restando più cotto, risultava più tenero, faceva stancar meno i denti, diletteva [p. 331] maggiormente il palato, gravava meno lo stomaco, e nutriva meglio i buoni religiosi. Il che è l'unico fine e la prima intenzione dei fondatori: in considerazione del fatto che essi non mangiano mica per vivere, ma vivono per mangiare, e vivono una volta sola in questo mondo» (III, xv).

Questo brano è molto tipico dei metodi artistici di Rabelais. Qui vediamo prima di tutto un quadro realistico della vita monastica quotidiana. Ma questo quadro di costume nello stesso tempo è dato come decifrazione di una espressione del gergo monastico (monacale): un «pezzo d'aratore salato a nove letture». In questa espressione dietro l'allegoria si cela lo stretto vicinato della carne (l'«aratore») con l'ufficio divino (le «nove letture», cioè i mattutini di nove letture). La quantità dei testi di preghiera letti è propizia per una migliore cottura della carne e per un miglior appetito. Questa serie liturgico-commestibile si interseca con la serie degli escrementi (sputavano, tossivano, pisciavano) e con la serie corporeo-fisiologica (la parte svolta dai denti, dal palato e dallo stomaco). Le messe e le preghiere del monastero servono a riempire il tempo necessario per cuocere a puntino il cibo e per far venire l'appetito (14). Ne deriva una conclusione d'ordine generale: i monaci non mangiano per vivere, ma vivono per mangiare. Sui principî in base ai quali Rabelais costruisce le serie e le immagini, ci soffermeremo di più in seguito, prendendo ormai in considerazione tutte e cinque le serie direttive.

Noi qui non tocchiamo le questioni genetiche, legate alle origini e agli influssi. Ma in questo caso faremo una osservazione preliminare generale. L'introduzione dei concetti e dei simboli religiosi nelle serie del mangiare, del bere, degli escrementi e degli atti sessuali in Rabelais non è, naturalmente, qualcosa di nuovo. Sono note varie forme di letteratura parodico-sacrilega del tardo medioevo, sono noti i Vangeli parodici, le liturgie parodiche (la «Messa ebbra» del XIII secolo), le feste e le cerimonie parodiche. Questo intersecarsi delle serie è caratteristico della poesia (latina) dei chierici vaganti e persino del loro speciale argot. Lo incontriamo, infine, anche nella poesia di Villon (che fu legato ai chierici vaganti). Accanto a questa letteratura parodico-sacrilega hanno [p. 332] particolare significato le formule profanatorie della magia nera, molto diffuse e

note nel tardo medioevo e nel Rinascimento (e indubbiamente note a Rabelais) e, infine, le «formule» di bestemmie oscene, nelle quali non si era ancora spento del tutto l'antico significato culturale; queste bestemmie sono largamente diffuse nel linguaggio quotidiano non ufficiale e ne creano l'originalità stilistica e ideologica (soprattutto nei bassi ceti sociali). Le formule sacrileghe magiche (comprendenti le oscenità) e le bestemmie oscene del linguaggio quotidiano sono affini tra loro, costituendo due rami di uno stesso albero che affonda le sue radici nel terreno del folclore primitivo, ma, naturalmente, rami che hanno deformato profondamente la nobile natura originaria di quell'albero.

Oltre questa tradizione medievale, è necessario indicare anche la tradizione dell'antichità classica, in particolare Luciano, il quale ricorreva sistematicamente al metodo della descrizione fisiologica particolareggiata del momento erotico e di quello quotidiano compresi nei miti (si veda, ad esempio, l'accoppiamento di Afrodite e di Ares, la nascita di Atena dalla testa di Zeus, ecc.). Infine, è necessario indicare l'influsso che Aristotele esercitò su Rabelais (in particolare sul suo stile).

In seguito torneremo al modo in cui Rabelais reinterpreta questa tradizione e alla tradizione folclorica più profonda che costituì la base del suo mondo artistico. Qui ci siamo limitati a toccare questi problemi solo in via preliminare.

Torniamo alla serie del mangiare e del bere. Come nella serie corporea, anche qui accanto alle esagerazioni grottesche si dà il punto di vista positivo di Rabelais sul significato e sulla cultura del mangiare e del bere. Egli non è affatto il predicatore di una gozzoviglia grossolana, ma insiste sull'alto significato del mangiare e del bere nella vita umana e cerca di conferire una consacrazione e una disciplina ideologica che li raffini. La concezione ascetica ultraterrena negava loro un valore positivo, li accettava soltanto come una triste necessità della carne peccaminosa e conosceva una sola formula per disciplinarli: il digiuno, formula negativa e ostile alla loro natura e dettata non dall'amore, ma dall'avversione (si veda l'immagine di «Quaresimante» come tipica creatura dell'Antifysis). [p. 333] Ma il mangiare e il bere, negati e indisciplinati ideologicamente, non consacrati dalla parola e dal senso, nella vita reale assumevano inevitabilmente le forme più grossolane della crapula; e questa fioriva proprio nei monasteri come inevitabile conseguenza dell'ipocrisia di una concezione ascetica del mondo. Il monaco di Rabelais è un crapulone per eccellenza (si veda in particolare il capitolo xxxiv che conclude il libro II). Al particolare legame dei monaci con la cucina sono dedicati i capitoli del romanzo già da noi ricordati. Un'immagine fantastica e grottesca della crapula è data nell'episodio della visita di Pantagruete e dei suoi compagni all'isola di Gaster. A questo episodio sono dedicati cinque capitoli (lvii-lxii) del IV libro. Qui, ispirata dall'antichità classica (fondamentalmente dal poeta Persio), si sviluppa tutta la filosofia di Gaster. Il ventre e non il fuoco è stato il primo grande maestro di tutte le arti (cap. lvii). Al ventre è attribuita l'invenzione dell'agricoltura, dell'arte militare, dei trasporti, della navigazione, ecc. (capp. lvi-lvii). Questa teoria dell'onnipotenza della fame come forza motrice dello sviluppo economico e culturale dell'umanità ha un carattere di semiparodia e di semiverità (come la maggior parte delle analoghe immagini grottesche di Rabelais).

La maniera raffinata di mangiare e di bere si contrappone alla crapula grossolana nell'episodio dell'educazione di Gargantua (nel libro I). Il tema della raffinatezza e della moderazione nel mangiare in connessione con la produttività spirituale è discusso nel capitolo

xiii del III libro. Esso è visto da Rabelais non soltanto dal punto di vista della medicina e dell'igiene (come momento della «vita sana»), ma anche da quello culinario. Scritto in una forma alquanto parodica, l'atto di fede di fra' Giovanni circa le «galanterie in cucina» esprime indubbiamente anche le tendenze culinarie dello stesso Rabelais: «Ma insomma, virtù di Dio (che Dio mi perdoni), perché non ci decidiamo a trasferire tutte queste belle galanterie in una bella cucina del buon Dio? E non ci godiamo là quel bel girar degli spiedi, l'armonico sostegno degli alari, la bella positura delle fette di lardo, la bella tempera delle minestre, i preparativi del dessert, l'ordine del servizio dei vini? Beati immaculati in via: è scritto nel breviario» (IV, x). L'interesse per la preparazione culinaria del cibo e delle bevande non è affatto in contraddizione, naturalmente, [p. 334] con l'ideale rabelesiano dell'uomo corporeo-spirituale sviluppato in modo armonioso e integro.

Un posto del tutto particolare nel romanzo di Rabelais è occupato dai banchetti pantagruelici. Il pantagruelismo è l'arte di essere allegro, saggio e buono. Quindi anche l'arte di banchettare con allegria e con saggezza appartiene all'essenza del pantagruelismo. Ma i festini dei pantagruelisti non sono affatto festini di fannulloni e crapuloni, dediti a una perpetua baldoria. Al banchetto bisogna dedicare soltanto l'ozio serale dopo una giornata di lavoro. Il pranzo (a mezzo del giorno di lavoro) deve essere breve e, per così dire, solo utilitario. Rabelais è un fautore dello spostamento del centro di gravità del mangiare e del bere alla cena. Così era stabilito anche nel sistema educativo dell'umanista Ponocrate: «E notate bene che, mentre la sua colazione era sobria e frugale, perché mangiava solo quel tanto che bastasse a far tacere le proteste dello stomaco, la cena invece era larga e copiosa, perché si cibava tanto quanto sentiva necessario a sostentarsi e nutrirsi, che è la vera regola, insegnata dall'arte d'una buona e sicura medicina...» (I, xxiii). Un particolare ragionamento sulla cena è messo in bocca a Panurge, nel capitolo xv del III libro: «Quando ho fatto una bella colazione, e il mio stomaco è ben stivato e foraggiato come si deve, potrei ancora, per eccezione, e in caso di necessità, fare a meno del pranzo. Ma fare a meno della cena? Diavolo! E' un errore, è uno scandalo contro natura. La natura ha fatto il giorno per esercitarsi, lavorare e occuparsi ciascuno dei fatti suoi; e per poterlo fare con più comodità, ci fornisce anche il lume, che è la chiara e allegra luce del Sole. La sera, comincia col togliercela, e ci dice tacitamente: "Ragazzi, voi siete persone dabbene: avete lavorato abbastanza. Ora vien notte, conviene smettere la fatica e ristorarsi con buon pane, buon vino, buone pietanze, poi fare un pochino d'allegria, andare a dormire e riposare per essere, l'indomani, freschi e allegri alla fatica, come prima"».

In queste «serate» pantagrueliche, mentre si mangia e si beve (o subito dopo), si fanno conversazioni pantagrueliche, sagge, ma anche piene di riso e di licenze. Del significato particolare di queste «serate», di questo aspetto nuovo, rabelesiano, del Convito platonico parleremo poi.

Anche la serie del mangiare e del bere, dunque, nel suo sviluppo grottesco concorre alla distruzione dei vecchi e falsi [p. 335] vicinati tra le cose e i fenomeni, e alla creazione di nuovi vicinati che condensano e materializzano il mondo. Al suo polo positivo, questa serie si compie con la consacrazione ideologica, col piacere raffinato del mangiare e del bere, con l'immagine dell'uomo nuovo armonioso e integro.

Passiamo alla serie degli escrementi. Questa serie occupa un posto di non scarsa importanza nel romanzo. Il contagio di Antifysis ha imposto una forte dose di antidoto di Fysis. La serie degli

escrementi serve fundamentalmente a creare i più inattesi vicinati di cose, fenomeni e idee che distruggono la gerarchia e materializzano il quadro del mondo e della vita.

Come esempio di creazione di vicinati inattesi può servire il «tema del nettaculo». Il piccolo Gargantua pronuncia un discorso sui vari modi da lui provati per pulirsi il culo e del modo migliore da lui trovato. Nella serie grottesca, da lui sviluppata, in qualità di nettaculo figurano: la mascherina di velluto di una damigella, la sciarpa da collo della medesima, una cuffietta di raso, il berretto di un paggio, un gatto marzolino (che con le grinfie gli ulcera il perineo), i guanti di sua madre profumati di belgioino, salvia, finocchio, maggiorana, foglie di cavolo, insalata, lattuga, spinaci (la serie commestibile), rose, ortiche, coperte, tendine, salviette, fieno, paglia, lana, un cuscino, una pantofola, un carniere, un paniere, un copricapo. Il nettaculo migliore risulta essere un «papero ben piumato»: «...sentirete al buco del culo una mirifica voluttà: sia per la soavità di quel suo piumetto, che per il temperato calor naturale del papero, il quale facilmente si comunica al budello culare, e quindi agli altri intestini, risalendo così fino alla regione del cuore e del cervello». Poi, rifacendosi all'«opinione del nostro maestro Gian Scoto», Gargantua afferma che la beatitudine degli eroi e semidei nei Campi Elisi viene dal fatto che si nettano sempre il culo con un papero.

Nella conversazione sui «miracoli avvenuti per virtù delle Decretali», conversazione fatta dopo cena nell'isola dei Papimani, nella serie degli escrementi sono introdotte le Decretali del papa. Fra' Giovanni le usò una volta come nettaculo e gli vennero ragadi ed emorroidi. A Panurge invece, per aver letto le Decretali, capita una stitichezza terribile (IV, lii).

Un'intersecazione della serie corporea con la serie del mangiare e del bere e la serie degli escrementi è data nell'episodio [p. 336] dei sei pellegrini. Gargantua insieme con l'insalata trangugia sei pellegrini e ci beve sopra una gran sorsata di vin bianco. Dapprima i pellegrini si nascondono dietro i denti, ma poi la corrente del vino per poco non li trascina giù nell'abisso dello stomaco. Con l'aiuto dei loro bordoni riescono a risalire e si riparano negli interstizi dei denti. Ma uno di loro tocca un dente cariato di Gargantua, il quale con uno stuzzicadenti butta fuori dalla bocca i pellegrini. Ma quando questi scappano via, Gargantua si mette a pisciare e l'orina taglia la strada ai fuggitivi, che sono costretti a valicare quel gran fosso. Quando finalmente si trovano fuori pericolo, un pellegrino dichiara che tutte le loro disavventure sono state predette nei salmi di Davide: «Cum exsurgerent homines in nos, forte vivos deglutissent nos, quando fummo mangiati in insalata con olio e aceto; cum irasceretur furor eorum in nos, forsitan aqua absorbuissent nos, quando egli bevve quella gran sorsata [...] forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem, della sua urina, con la quale ci tagliò la strada» (I, xxxviii).

I salmi di Davide quindi sono strettamente intrecciati qui coi processi del mangiare, del bere e dell'orinare.

Molto caratteristico è l'episodio dedicato all'Isola di Ruach, i cui abitanti non si nutrono che di vento. Il tema del vento e tutto il complesso di alti motivi che gli sono legati nella letteratura e nella poesia - l'alito dello zefiro, il vento delle tempeste, il respiro, l'anima come un soffio, lo spirito, ecc. - attraverso il «fare un vento» vengono coinvolti nella serie del cibo, nella serie degli escrementi e nella serie della vita quotidiana. (Si veda l'«aria», il «respiro», il «vento» come modello e forma interna delle parole, delle immagini e dei motivi di tono alto: vita, anima, spirito, amore, morte, ecc.). «Nessuno caca né piscia, né scaracchia

in quell'isola. In compenso, petano, scorreggiano, e ruttano copiosamente [...] La malattia più epidemiale è la colica ventosa. Per combatterla usano di gran ventose, nelle quali scaricano forti ventosità. Muoiono tutti coi ventri tesi come tamburi; e gli uomini petando, le donne scorreggiando. E così l'anima gli esce dal culo» (IV, xliii e xliv). Qui la serie degli escrementi s'interseca con la serie della morte.

Nella serie degli escrementi Rabelais costruisce una serie di «miti locali», che spiegano la genesi dello spazio [p. 337] geografico. Ogni località, a partire dal suo nome per finire con le peculiarità del suo rilievo, del terreno, della vegetazione, ecc., deve essere spiegata con un evento umano che lì si è compiuto e che ne ha determinato nome e fisionomia. La località è la traccia dell'evento che l'ha formata. Questa è la logica di tutti i miti e di tutte le leggende locali che interpretano lo spazio con la storia. Anche Rabelais crea su un piano parodico miti locali di questo tipo.

Così, il nome di Parigi è spiegato da Rabelais nel modo seguente. Quando Gargantua arrivò in questa città, intorno gli si formò una folla di gente, ed egli «per ridere» («par rys») «sbottonò la sua bella braghetta, e brandendo la sua mentula in aria, li scompisciò con tal violenza che ne annegò duecentosessantamila e quattrocentodiciotto, senza contare le donne e i bambini [...] Per cui la città fu da quel fatto in poi sempre chiamata Parigi ("Paris")» (15) (I, xvii).

L'origine delle acque termali in Francia e in Italia è spiegata col fatto che durante la malattia di Pantagruelle la sua orina era così calda che da allora in poi non si è ancora raffreddata (II, xxxiii).

Il ruscello che passa per San Vittore si è formato dall'orina di cane (II, xxii).

Questi esempi bastano a caratterizzare le funzioni della serie degli escrementi nel romanzo di Rabelais. Passiamo alla serie dell'atto sessuale (e in generale delle licenze sessuali).

La serie delle licenze sessuali occupa nel romanzo un posto enorme. Essa presenta molteplici variazioni: dalla licenza pura e semplice al doppio senso sottilmente cifrato, dallo scherzo e dalla storiella salace alle digressioni mediche e naturalistiche sul vigore sessuale, sul seme maschile, sulla produttività sessuale, sul matrimonio, sul significato del principio generativo.

Espressioni e lazzi apertamente licenziosi sono disseminati in tutto il romanzo di Rabelais. Particolarmente frequenti essi sono in bocca a fra' Giovanni e a Panurge, ma anche gli altri protagonisti non li evitano. Quando durante il viaggio i Pantagruelisti trovano le parole gelate e tra esse scoprono una serie di parole indecenti, Pantagruelle si rifiuta di conservare [p. 338] alcune di queste come scorta: «...dicendo che era una follia far riserva di ciò che non viene mai a mancare e che si ha tutti i giorni in mano, come sono le parole araldiche fra tutti i buoni e allegri Pantagruelisti» (IV, lvi).

Questo vocabolario dei «buoni e allegri Pantagruelisti» è conservato da Rabelais nel corso di tutto il romanzo. Qualunque siano i temi trattati, le licenze trovano sempre posto nel tessuto verbale che le avvolge, attirate sia mediante le associazioni oggettuali più bizzarre sia mediante nessi e analogie puramente verbali.

Nel romanzo sono raccontate non poche brevi novelle licenziose, spesso mutate da fonti folcloriche. Tale è, ad esempio, la storiella del leone e della vecchia, nel capitolo xv del II libro, e la storia su «come il diavolo fu ingannato da una vecchia di Papafiche» (IV, xlvi). Alla base di queste storie c'è l'antica analogia folclorica tra gli organi genitali femminili e una ferita spalancata.

Nello spirito dei «miti locali» è mantenuta la celebre storia circa

«la ragione per cui le leghe sono così piccole in Francia», dove lo spazio è misurato dalla frequenza con la quale è compiuto l'atto sessuale. Il re Faramondo raccolse a Parigi cento bei giovanotti e altrettante belle giovanotte di Piccardia. A ciascun giovanotto diede la sua ganza e a ogni coppia ordinò di andare in una data direzione; in tutti i luoghi dove ai giovanotti veniva voglia di dare una passatina alle loro ganze, dovevano mettere sull'orlo della strada una pietra, che sarebbe stata una lega. Le coppie inviate da principio, finché furono ancora in Francia, si abbracciarono a ogni due passi; ed è questa la ragione perché le leghe in Francia sono così corte. Ma poi, quando si stancarono e le loro energie sessuali si esaurirono, essi cominciarono ad accontentarsi di farcela una volta al giorno; ecco perché in Bretagna, nelle Lande e in Germania le leghe sono così lunghe (II, xxiii).

Un altro esempio di introduzione dello spazio geografico mondiale nella serie delle licenze si ha là dove Panurge dice di Giove: «Si belinò in un giorno la terza parte del mondo, uomini e animali, fiumi e montagne, cioè Europa» (III, xii).

Un diverso carattere ha l'ardito ragionamento grottesco di Panurge circa il miglior modo di costruire le mura intorno a Parigi. «Io vedo che le filibertine delle donne di questo paese sono più a buon mercato delle pietre. Bisognerebbe farci [p. 339] sù i muri con quelle, sistemandole in bella simmetria a regola di architettura, e mettendo le più grandi in prima fila, e poi andando sù a schiena d'asino, con le mediane, e finalmente in cima le più piccole. E poi farci un bel riempitivo a punta di diamante, come la torre grossa di Bourges, con tutti quei pistolandieri irrigiditi, che abitano nelle braghettoni dei monaci» (II, xv).

Una diversa logica regola la digressione sugli organi sessuali del papa. I Papimani ritengono che il bacio dei piedi sia un'espressione insufficiente di rispetto verso il papa: «Gli [al papa] baceremmo il culo senza foglia, e la coglia allo stesso modo. Perché lui ha la coglia, il nostro Padre Santo, noi lo troviamo nelle nostre belle Decretali, altrimenti non potrebbe essere Papa. In modo che, in sottile filosofia decretalina, questa conclusione è necessaria: E' Papa, dunque ha la coglia. E quando non ci fossero più coglie al mondo, il mondo non avrebbe più Papa» (IV, xlviii).

Noi riteniamo che gli esempi riportati siano più che sufficienti a caratterizzare i vari modi seguiti da Rabelais per introdurre e sviluppare la serie delle licenze (nei nostri compiti non rientra, naturalmente, una loro analisi esauriente).

Nell'organizzazione di tutto il materiale del romanzo un tema, incluso nella serie delle licenze, ha un significato essenziale: quello delle «corna». Panurge vuole sposarsi, ma non si decide a farlo, poiché ha paura che la moglie gli faccia le «corna». Quasi tutto il terzo libro (a cominciare dal capitolo vii) è dedicato alle sue consultazioni sul matrimonio: si consiglia con tutti gli amici, interroga la sorte secondo Virgilio, interpreta i suoi sogni, s'intrattiene con la Sibilla di Panzoust, si consiglia con un muto, col poeta moribondo Ruminagattone, con Agrippa di Nettesheim, col teologo Ippotadeo, col medico Rondibilis, col filosofo Spaccapeli e col buffone Triboulet. In tutti questi episodi, colloqui e ragionamenti figura il tema delle corna e della fedeltà delle donne, tema che a sua volta coinvolge qui (nel racconto), per affinità semantica o verbale, i più svariati temi e motivi della serie delle licenze sessuali; ad esempio, le considerazioni sulla potenza virile e sul permanente desiderio sessuale delle donne nel discorso del medico Rondibilis, oppure la revisione della mitologia antica dal punto di vista delle corna e della fedeltà femminile (III, xxxi e xii).

[p. 340] Il IV libro del romanzo è organizzato sotto forma di un viaggio dei Pantagruelisti verso l'«Oracolo della Diva Bottiglia» che deve distruggere definitivamente i dubbi di Panurge sul matrimonio e sulle corna (anche se il «tema delle corna» è quasi del tutto assente nel IV libro).

La serie delle licenze sessuali, come le serie sopra analizzate, distrugge la gerarchia stabilita dei valori mediante la creazione di nuovi vicinati di parole, cose e fenomeni. Essa ricostruisce il quadro del mondo, lo materializza e lo condensa. Viene radicalmente rimodellata anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, e ciò ricorrendo alle sfere non ufficiali e extraverbali della sua vita. L'uomo è esteriorizzato e illuminato dalla parola interamente, in tutte le sue manifestazioni vitali. Eppure l'uomo non è affatto de-eroicizzato e svilto, né diventa uomo della «bassa vita quotidiana». Si può piuttosto parlare di una eroicizzazione rabelaisiana di tutte le funzioni della vita corporea: del mangiare, del bere, del defecare, del coire. Già l'iperbolicizzazione di tutti questi atti favorisce la loro eroicizzazione, in quanto li priva della loro banalità, del loro colorito usuale e naturalistico. Più avanti torneremo al problema del «naturalismo» di Rabelais.

La serie delle licenze sessuali ha anche il suo polo positivo. La dissolutezza grossolana dell'uomo medievale è la faccia inversa dell'ideale ascetico che reprime la sfera sessuale. L'ordinamento armonioso di questa sfera è tracciato da Rabelais nell'immagine dell'abbazia di Thélème.

Le quattro serie da noi analizzate non esauriscono tutte le serie materializzanti del romanzo. Noi abbiamo individuato soltanto le principali, che danno il tono generale. Si può individuare ancora la serie dei vestiti, elaborata da Rabelais con ricchezza di particolari. Un posto speciale in questa serie è riservato alle brachette (parte del vestito che ricopre l'organo sessuale maschile), che legano questa serie alla serie delle licenze sessuali. Si può individuare la serie degli utensili domestici, nonché la serie zoologica. Tutte queste serie, che ruotano intorno all'uomo corporeo, svolgono le stesse funzioni: disgiungere ciò che tradizionalmente è unito e accostare ciò che è gerarchicamente disunito e allontanato, e materializzare sistematicamente il mondo.

Dopo queste serie materializzanti, passiamo all'ultima [p. 341] serie che ha un'altra funzione nel romanzo: la serie della morte.

Al primo sguardo può sembrare che questa serie nel romanzo di Rabelais non si trovi affatto. Il problema della morte individuale e l'acutezza di questo problema sembrano profondamente estranei al mondo sano, integro e virile di Rabelais. Impressione giustissima. Ma nel quadro gerarchico del mondo che Rabelais voleva distruggere, la morte occupava un posto dominante. La morte svalutava la vita terrena come qualcosa di perituro e transeunte, la privava di valore autonomo, la trasformava in una tappa dell'anima in cammino verso i suoi destini ultraterreni ed eterni. La morte era percepita non come un momento necessario della vita, oltre il quale la vita di nuovo trionfa e continua (la vita presa nel suo intrinseco aspetto collettivo o storico), ma come un fenomeno di frontiera, al limite assoluto di questo mondo provvisorio perituro e la vita eterna, come una porta spalancata su un altro mondo ultraterreno. La morte è percepita non nella serie temporale generale, ma al confine del tempo, non nella serie della vita, ma al suo confine. Distruggendo il quadro gerarchico del mondo e costruendone uno nuovo al suo posto, Rabelais doveva valutare in modo nuovo anche la morte, metterla al suo posto nel mondo reale e, prima di tutto, mostrarla come momento necessario della vita stessa, mostrarla cioè nella serie temporale generale della vita che continua ad avanzare e non inciampa nella

morte, sprofondando negli abissi ultraterreni, ma resta tutta qui, in questo tempo e in questo spazio, sotto il nostro sole; doveva mostrare infine che la morte anche in questo mondo per nulla e per nessuno è una fine sostanziale. Ciò significava mostrare il sembiante materiale della morte nella serie della vita che l'ingloba e sempre trionfa (naturalmente, senza alcun pathos poetico, profondamente estraneo a Rabelais), ma mostrarla tra l'altro, senza metterla minimamente in rilievo.

La serie della morte, tranne poche eccezioni, è data da Rabelais su un piano grottesco e scherzoso; essa si interseca con la serie del mangiare e del bere, con quella degli escrementi e con quella anatomica. Su questo stesso piano è trattato anche il problema dell'oltretomba.

Conosciamo già esempi di morte nella serie anatomica grottesca. Si dà un'analisi anatomica particolareggiata del colpo [p. 342] mortale e si mostra l'inevitabilità fisiologica della morte. In questo caso la morte è data come nudo fatto fisiologico-anatomico, con tutta la sua chiarezza e precisione. Tali sono le immagini di tutte le morti in combattimento. La morte qui è data quasi nella serie fisiologico-anatomica impersonale del corpo umano e sempre nella dinamica della battaglia. Il tono generale è grottesco, e a volte è sottolineato un particolare comico della morte.

Così, ad esempio, è raffigurata la morte di Tripeto: «...voltandosi di scatto [il Ginnasta] tirò una stoccata di finta al detto Tripeto e, mentre lui parava in alto, gli tagliò d'un colpo lo stomaco, il colon e la metà del fegato, onde quello cadde subito, e cadendo rese alla terra più di quattro scodelloni di zuppa, e l'anima insieme» (I, xxxv).

Qui l'immagine fisiologico-anatomica della morte è introdotta nel quadro dinamico della lotta dei corpi umani e alla fine è data in diretto vicinato col cibo: «e cadendo rese alla terra più di quattro scodelloni di zuppa».

Di esempi di immagine anatomica della morte in combattimento ne abbiamo già portati abbastanza sopra (la strage dei nemici nella vigna del monastero, le uccisioni delle guardie, ecc.). Tutte queste immagini sono analoghe e presentano la morte come un fatto fisiologico-anatomico nella serie impersonale del corpo umano che vive e che lotta. La morte qui non spezza la serie ininterrotta della vita umana che lotta, non ne è che un momento, non spezza la logica di questa vita (corporea), è fatta della stessa pasta di cui è fatta la vita.

Un diverso carattere, grottesco e buffonesco, senza analisi fisiologico-anatomica, ha la morte nella serie degli escrementi. Così, Gargantua fa morire affogati nella sua orina «duecentosessantamila e quattrocentodiciotto uomini, senza contare le donne e i bambini». Qui questo «massacro collettivo» è presentato non soltanto in senso grottesco diretto, ma anche come parodia delle aride relazioni sulle catastrofi naturali, sulle repressioni delle rivolte, sulle guerre religiose (dal punto di vista di queste relazioni ufficiali la vita umana non vale un soldo bucato).

Un diretto carattere grottesco ha la raffigurazione dell'affogamento dei nemici nell'orina della giumenta di Gargantua. Qui l'immagine è particolareggiata. I compagni di [p. 343] Gargantua devono attraversare il torrente di orina, passando sopra mucchi di cadaveri di annegati. Tutti passano felicemente, «eccettuato Eudemone, il cui cavallo si trovò impigliato con la zampa destra fino al ginocchio nella pancia d'un gran villanzone tondo e grasso che stava là annegato a naso in aria; e non la poteva tirar fuori, restando così prigioniero, fino a che Gargantua, con la punta del suo bastone, schiacciò nell'acqua le trippe del villano mentre il cavallo

tirava su il piede. E (cosa meravigliosa in ippiatria) il detto cavallo fu guarito d'un bubbone che aveva in quel piede, per il contatto coi budelli di quel mascalzone» (I, xxxvi).

Qui sono caratteristiche non soltanto l'immagine della morte nell'orina e non soltanto il tono e lo stile della raffigurazione del cadavere («pancia», «trippe», «budelli», «villanzone tondo e grasso», «villano», «mascalzone»), ma anche la guarigione di un piede per il contatto con le interiora di un cadavere. Nel folclore casi analoghi sono diffusissimi, fondati su una delle idee folcloristiche più generali: quella della produttività della morte e del cadavere fresco (ferita-ventre) e della guarigione di un individuo con la morte di un altro. Qui il vicinato folclorico della morte e di una nuova vita, certo, perde la sua forza in questa immagine grottesca di una zampa di cavallo guarita per il contatto con le interiora di un cadavere grasso. Ma la specifica logica folclorica di questa immagine è chiara.

Ricorderemo un altro esempio di intersecazione della serie della morte con quella degli escrementi. Quando gli abitanti dell'Isola di Rauch muoiono, l'anima esce loro dall'ano, negli uomini «petando» e nelle donne «scorreggiando» (16).

In tutti questi casi di raffigurazione grottesca (buffonesca), la morte acquista tratti ridicoli: la morte viene a trovarsi in diretto vicinato col riso (per ora, è vero, non ancora nella serie oggettuale). E nella maggior parte dei casi Rabelais raffigura la morte orientandosi verso il riso, raffigura delle morti allegre.

La raffigurazione comica della morte è data nell'episodio del «gregge di Panurge». Desiderando vendicarsi di un [p. 344] mercante, che trasportava su una nave un gregge di montoni, Panurge compra da lui il montone capo e lo butta in mare; dietro il capo del gregge si buttano in mare tutti gli altri montoni; il mercante e i suoi uomini afferrano i montoni, cercando di trattenerli, ma sono essi stessi trascinati in mare. «Panurge stava presso la caldaia, tenendo un bel remo in mano, non per aiutare i pericolanti, ma per evitare che si arrampicassero sulla nave scansando il naufragio, e intanto faceva loro una bella predica [...], nella quale mostrava loro con scelte citazioni le miserie di questo mondo, la felicità e beatitudine dell'altra vita: affermando che sono più felici i trapassati che non quelli che restano quaggiù in questa valle di lacrime...» (IV, viii).

La comicità di questa situazione macabra è creata qui dalla predica di commiato di Panurge. Tutto l'episodio è un'aspra parodia dell'idea che della vita e della morte aveva la concezione medievale dell'aldilà. In un altro caso Rabelais parla di monaci che invece di prestare pronto soccorso a un uomo che sta per affogare, dapprima si prendono cura della sua anima eterna e lo confessano; ma quello intanto va a fondo.

Nello spirito di questa distruzione parodica delle idee medievali dell'anima o dell'oltretomba è data la gaia raffigurazione del soggiorno di Epistemone nel regno dei morti (episodio che abbiamo ricordato in precedenza). A tutto ciò sono vicini anche i ragionamenti grotteschi sulle qualità gustative e sul valore gastronomico delle anime dei morti, argomento anche questo del quale abbiamo già parlato sopra.

Una gaia immagine di morte, nella serie commestibile, appare nel racconto di Panurge sulle sue disavventure in Turchia. Qui si dà un'ambientazione esteriore comica, dove la morte è in diretto vicinato col cibo (infilzamento e cottura allo spiedo). Tutto l'episodio del miracoloso salvataggio di Panurge semirosolato finisce con l'esaltazione di un arrosto.

La morte e il riso, la morte e il mangiare, la morte e il bere, in Rabelais, molto spesso sono vicini. L'ambiente della morte è sempre

gaio. Nel capitolo xvii del quarto libro si dà una serie di decessi insoliti, il più delle volte comici. Si racconta di Anacreonte, che morì soffocato da un acino d'uva (Anacreonte - il vino - l'acino d'uva - la morte). Il pretore romano Fabio morì strangolato da un pelo di capra, bevendo una scodella di latte. Un tale troppo riguardoso morì per aver [p. 345] trattenuto il suo vento e evitato di mandarlo fuori dal ventre in presenza dell'imperatore Claudio, ecc.

Se nei casi elencati è solo la situazione esterna a rendere comica la morte, la morte del duca di Clarence (fratello di Edoardo IV) è una morte gaia quasi anche per il moribondo: condannato a morte, fu autorizzato a scegliere il suo supplizio ed egli «scelse di morire annegato in una botte di malvasia» (IV, xxxiii). Qui la gaia morte è data in diretto vicinato col vino.

Un moribondo è il poeta Ruminagattone. Quando Panurge e i suoi compagni giungono da lui, trovano «il buon vegliardo in agonia, con lieto contegno, viso aperto e sguardo luminoso» (III, xxi).

In tutti questi casi di gaia morte il riso è dato nel tono, nello stile, nella forma di un'immagine della morte. Ma nell'ambito della serie della morte il riso entra anche in un diretto vicinato, oggettuale e verbale, con la morte: Rabelais in due punti del suo libro enumera le morti provocate dal riso. Nel capitolo xx del I libro Rabelais ricorda Crasso che morì dal ridere quando vide un asino mangiar dei cardi e Filemone che morì per la stessa ragione, vedendo un asino mangiare i fichi che erano sulla sua tavola. Nel capitolo xvii del IV libro Rabelais ricorda il pittore Zeusi che morì inopinatamente a forza di ridere davanti al ritratto di una vecchia da lui stesso dipinto.

Infine, la morte è data in vicinato con la nascita di una nuova vita e, contemporaneamente, col riso.

Quando nacque, Pantagruèle, era così grande e pesante che non poté venire alla luce senza soffocare sua madre (II, ii). La madre del neonato Pantagruèle è morta e Gargantua, suo marito, non sa se piangere o ridere. «E il dubbio che gli turbava il cervello era questo: se doveva piangere per la perdita della moglie, o ridere di gioia per la venuta del figlio». Egli non riesce a sciogliere il suo dubbio e finisce per ridere e piangere insieme. Ricordando la moglie, Gargantua piangeva, ma «poi d'un colpo rideva come un vitello, quando gli veniva in mente Pantagruèle» (II, iii).

Nella serie della morte, nei suoi punti di intersezione con la serie del mangiare e del bere e con la serie sessuale e nel diretto vicinato della morte con la nascita di una nuova vita, la natura del riso rabelesiano si scopre con assoluta chiarezza; [p. 346] si scoprono anche le sue fonti e le sue tradizioni autentiche; e l'applicazione di questo riso a tutto il vasto mondo della vita storico-sociale (l'«epopea del riso»), a un'intera epoca (o, meglio, al confine di due epoche) scopre le sue prospettive e la sua produttività storica futura.

La «gaia morte» in Rabelais non soltanto si abbina a un'alta valutazione della vita e all'esigenza di lottare fino alla fine per conservarla, ma è l'espressione stessa di questa alta valutazione e della forza viva che eternamente trionfa su ogni morte. Nell'immagine rabelesiana della gaia morte non c'è, ovviamente, nulla di decadentistico, non c'è una volontà di morte, non c'è il romanticismo della morte. Il tema della morte, come già abbiamo detto, non è messo in evidenza, non è sottolineato. Enorme significato ha, nella trattazione di questo tema in Rabelais, il lucido e chiaro aspetto fisiologico-anatomico della morte. In lui il riso non si contrappone affatto all'orrore della morte: questo orrore non c'è e quindi non c'è neppure alcun contrasto violento.

Il diretto vicinato della morte col riso, il mangiare, il bere, le licenze sessuali lo ritroviamo anche in altri rappresentanti del Rinascimento: in Boccaccio (già nella novella che fa da cornice e nel materiale di singole novelle), nel Pulci (la raffigurazione delle morti e del paradiso durante la battaglia di Roncisvalle; Margutte, prefigurazione di Panurge, muore dal ridere) e in Shakespeare (le scene falstaffiane, gli allegri becchini dell'Amleto, il portinaio allegro e sbronzo nel Macbeth). L'affinità si spiega con l'unità dell'epoca e la comunanza delle fonti e delle tradizioni, e le differenze si spiegano con la vastità e la pienezza di elaborazione di questi vicinati.

Nella storia successiva dello sviluppo letterario questi vicinati rinascono con grande forza nel romanticismo e poi nel simbolismo (trascuriamo le fasi intermedie), ma qui assumono un carattere del tutto diverso. Scompare la totalità della vita trionfante che ingloba la morte e il riso e il cibo e il sesso. La vita e la morte sono percepite soltanto nell'ambito della vita individuale isolata (dove la vita è irripetibile e la morte è una fine irreparabile), anzi di una vita presa nel suo aspetto soggettivo interiore. Perciò questi vicinati, nelle immagini artistiche dei romantici e dei simbolisti, si trasformano in acuti contrasti statici e in ossimori che non si risolvono affatto (poiché non c'è la grande totalità reale che li ingloba) o [p. 347] si risolvono sul piano mistico. Basta ricordare i fenomeni che sono esteriormente più vicini ai vicinati rabelesiani. C'è una piccola novella rinascimentale di Edgar Poe intitolata Il barile di Amontillado (The Cask of Amontillado). Il protagonista, durante il carnevale, uccide il suo rivale, che è ubriaco e indossa un costume da buffone coi sonagli. Il protagonista convince il rivale ad andare con lui nella sua cantina (catacombe) per provare la qualità di un barile di amontillado da lui acquistato; lì, nella cantina, egli lo mura vivo in una nicchia e l'ultima cosa che sente è il riso e il tintinnio del sonaglio da buffone.

Tutta questa novella è costruita su contrasti acuti e assolutamente statici: il carnevale allegro e pieno di luce e le tetro catacombe; il vestito gaio e buffonesco del rivale e la morte atroce che lo aspetta; il barile di amontillado, l'allegro tintinnio del sonaglio e la spaventosa agonia del murato vivo; l'assassinio tremendo e proditorio e il tono sereno e preciso del protagonista-narratore. Alla base c'è un complesso (vicinato) assai antico e venerabile: la morte - la maschera buffonesca (riso) - il vino - l'allegria del carnevale (carra navalis di Bacco) - la tomba (le catacombe). Ma la chiave aurea di questo complesso è perduta: la sana totalità onnicomprensiva della vita trionfante è assente e rimangono i contrasti nudi e disperati e quindi atroci. Dietro ad essi, è vero, si sente un oscuro e confuso vicinato dimenticato, una lunga serie di reminiscenze di immagini della letteratura mondiale, nelle quali erano fusi gli elementi; ma queste confuse sensazioni e reminiscenze agiscono soltanto sull'impressione angustamente estetica prodotta dalla novella nel suo insieme.

A base della famosa novella La maschera della morte rossa (The Masque of the Red Death) c'è un vicinato boccaccesco: la peste (la morte, la tomba) - la festa (l'allegria, il riso, il vino, l'erotismo). Ma qui anche questo vicinato diventa un nudo contrasto che crea un'atmosfera tragica e nient'affatto boccaccesca. In Boccaccio la totalità onnicomprensiva della vita che avanza e trionfa (naturalmente, della vita non angustamente biologica) toglie i contrasti. In Poe questi invece sono statici e la dominante di tutta l'immagine è trasferita sulla morte. Lo stesso vediamo nella novella Re Peste (King Pest) (dei marinai ubriachi fanno baldoria in un quartiere appestato di una città portuale), benché qui il vino e

l'ebbra [p. 348] furia del corpo sano nell'intreccio (ma solo nell'intreccio) abbiano il sopravvento sulla peste e sugli spettri della morte.

Ricordiamo ancora i motivi rabelesiani presenti nel padre del simbolismo e del decadentismo: Baudelaire. Nella poesia *Il morto lieto* (*Le mort joyeux*) (si veda l'appello finale rivolto ai vermi: «Voyez venir à vous un mort libre et joyeux») e nel poema *Il viaggio* (*Le voyage*) (l'appello alla morte, «vieux capitaine» nelle strofe conclusive) e, infine, nel ciclo *La morte* (*La mort*) osserviamo gli stessi fenomeni di disgregazione del complesso (il vicinato è tutt'altro che completo) e di spostamento della dominante sulla morte (influsso di Villon e della «scuola degli incubi e degli orrori») (17). Qui la morte, come in tutti i romantici e i simbolisti, cessa di essere un momento della vita e di nuovo diventa un fenomeno di confine tra la vita terrena e un'altra vita possibile. Tutta la problematica si concentra nell'ambito della serie individuale e isolata della vita.

Torniamo a Rabelais. La serie della morte ha in lui anche un polo positivo, dove il tema della morte è trattato quasi senza alcun grottesco. Ci riferiamo ai capitoli dedicati alla morte degli Eroi e del gran Pan e alla celebre lettera del vecchio Gargantua al figlio.

Nei capitoli sulla morte degli Eroi e del gran Pan (Iv, xxvi, xxvii e xxviii) Rabelais, basandosi su materiale dell'antichità classica, quasi senz'ombra di grottesco evoca le circostanze singolari della morte degli Eroi storici, la cui vita e la cui morte non lasciano indifferente l'umanità. La fine delle persone eroiche e nobili spesso si accompagna a fenomeni naturali curiosi che sono la ripercussione degli sconvolgimenti storici: si scatenano tempeste, compaiono comete, cadono stelle: «...con tali comete, come con messaggi eterei, dicono tacitamente i cieli: "O uomini mortali, se da queste anime beate volete saper cosa alcuna, apprenderla, intenderla, conoscerla, prevederla, riguardate il bene e l'utilità pubblica o privata, affrettatevi a presentarvi a loro, e a chiederne responsi, perché la fine e catastrofe della commedia s'avvicina; e dopo quella, li rimpiangerete invano"» (IV, xxvii). [p. 349] E in un altro passo: «...così come una torcia o una candela, per tutto il tempo in cui è viva e ardente, brilla a tutti gli astanti, rischiarando tutt'intorno, diletta ciascuno e a ciascuno fornisce l'utile suo e il suo chiarore, e a nessuno fa male o dispiacere, ma nel momento in cui si spegne, col fumo che ne evapora infesta l'aria e infastidisce gli astanti e dà noia a tutti: così appunto accade delle anime nobili e insigni. Per tutto il tempo in cui esse abitano il loro corpo, risulta questa loro dimora pacifica, utile, dilettevole, onorevole; e nell'ora della loro dipartita, sogliono manifestarsi per isole e continenti grandi commozioni nell'atmosfera, tenebre, folgori e grandinate, e scosse, tremuoti e prodigi sulla terra, e fortunali bufere sul mare, con lamenti di popoli, trasformazioni di religioni, trapassi di regni ed eversioni di repubbliche» (IV, xxvi).

Dai passi citati si vede che le morti degli Eroi sono evocate da Rabelais in un tono e in uno stile del tutto diversi: in luogo della fantasticheria grottesca compare una fantasticheria eroicizzante, che, in parte nello spirito dell'epopea popolare, riproduce fondamentalmente il tono e lo stile corrispettivo delle fonti classiche (riferite da Rabelais con sufficiente fedeltà). Ciò attesta dell'alto valore che egli attribuiva all'eroismo storico. E' caratteristico che i fenomeni, coi quali la natura e il mondo eroico reagiscono alla morte degli Eroi, anche se «contraddicono a tutte le leggi di natura», in sé e per sé sono perfettamente naturali (tempeste, comete, terremoti, rivoluzioni) e si collocano in quello stesso mondo nel quale si è svolta la vita e l'attività degli Eroi.

Questa risonanza è epicamente eroicizzata e ad essa partecipa anche la natura. La morte anche in questo caso è raffigurata da Rabelais non nella serie individuale della vita (isolata e autosufficiente), ma nel mondo storico, come fenomeno della vita storico-sociale.

Negli stessi toni è raccontata (o, meglio, è riferita secondo Plutarco) la morte del gran Pan. Pantagruuele nel suo racconto collega gli eventi, legati a questa morte, alla morte del «nostro unico Salvatore», ma nello stesso tempo immette nella sua immagine un contenuto puramente panteistico (IV, xxviii).

Il fine di tutti questi tre capitoli è quello di mostrare l'eroismo storico come traccia essenziale e indelebile nell'unitario [p. 350] mondo reale: naturale e storico. Questi capitoli terminano in un modo non del tutto usuale per Rabelais. Alla fine del suo discorso, Pantagruuele «restò in silenzio e profonda meditazione. Poco tempo dopo, vedemmo le lagrime colare dai suoi occhi, grosse come uova di struzzo. Mi voto a Dio, se mento d'una sola parola».

I toni grotteschi si mescolano qui con una serietà assai rara in Rabelais (sul modo in cui Rabelais intende la serietà, parleremo poi a parte).

La lettera di Gargantua a Pantagruuele, che occupa il capitolo viii del II libro, è importante non soltanto per la serie della morte, ma anche per tutto il polo positivo (né grottesco, né critico) del romanzo di Rabelais. In questo senso essa assomiglia all'episodio dell'abbazia di Thélème. La prenderemo quindi di nuovo in considerazione (come anche l'episodio dell'abbazia di Thélème), riferendoci soltanto alla parte che riguarda il motivo della morte.

Nella lettera è sviluppato il tema della continuazione della specie, delle generazioni e della storia. Nonostante l'aggiunta, inevitabile nelle condizioni del tempo, di tesi cattoliche ortodosse, qui si sviluppa, in contraddizione con queste tesi, la dottrina della relativa immortalità terrena, biologica e storica, dell'uomo (il biologico e lo storico, naturalmente, non si contrappongono): l'immortalità del seme, del nome e delle opere.

«Fra le facoltà, grazie e prerogative delle quali il sovrano plasmatore, Iddio onnipotente, ha dotato e adornato l'umana natura all'atto della sua creazione, singolare ed eccellente fra tutte mi sembra quella in virtù della quale essa può, in questa vita mortale, acquistare una specie di immortalità e, nella transitorietà dei nostri giorni, perpetuare il suo nome e il suo seme. Il che noi compiamo per quelli che nascono da noi in legittimo matrimonio». Così comincia la lettera di Gargantua. «Ma, per questo mezzo di propagazione naturale, permane nei figli ciò che era destinato a perdersi dei loro genitori, e nei nipoti ciò che periva nei figli [...] Non dunque senza giusta e ragionevole causa, io rendo grazie a Dio, mio conservatore, d'avermi data la facoltà di rimirare la mia canuta vecchiezza rifiorente nella tua gioventù: perché, quando per buona volontà di lui che tutto tempera e regge, l'anima mia lascerà questa umana dimora, non mi sembrerà di [p. 351] morire completamente, bensì di passare da una sede in un'altra, visto che, in te e per mezzo tuo, resterà ancora una immagine di me visibile a questo mondo, vivendo, vedendo, e frequentando tutte le persone dabbene e i cari amici, come già solevo fare io stesso».

Nonostante i pii giri di parole che aprono e chiudono quasi tutti i paragrafi, le idee sulla relativa immortalità terrena, esposte in questa lettera, sono volutamente e totalmente contrapposte alla dottrina cristiana dell'immortalità dell'anima. Rabelais non è per nulla soddisfatto dalla perpetuazione statica della vecchia anima, uscita dal corpo decrepito, in un mondo ultraterreno, dove essa non può più crescere e svilupparsi come sulla terra. Egli vuole vedere se stesso, la propria vecchiezza e decrepitezza rifiorire nella nuova

gioventù del figlio, del nipote, del pronipote; a lui è cara la propria immagine visibile terrena, i cui tratti si conserveranno nei discendenti. Nella loro persona egli vuole restare «in questo mondo dei viventi» e frequentare i buoni, cari amici. Si tratta appunto di una possibile perpetuazione in terra di ciò che è terreno, con la conservazione di tutti i valori terreni della vita (il bel sembiante fisico, la fiorente gioventù, i cari amici) e, soprattutto, nella continuazione della crescita e dello sviluppo terreni, dell'ulteriore perfezionarsi dell'uomo. Non lo soddisfa affatto la perpetuazione di sé al grado di sviluppo in cui si trova.

Ancora una caratteristica va sottolineata: per Gargantua (per Rabelais) importante non è affatto la perpetuazione del proprio «io», della propria persona biologica, della propria individualità indipendentemente dal suo valore: ciò che importa è la perpetuazione (o, meglio, la crescita ulteriore) delle proprie aspirazioni migliori. «E però, così come in te persiste l'immagine del mio fisico, se allo stesso modo non rilucessero le qualità dell'animo, non potresti esser giudicato custode e tesoro dell'immortalità del nostro nome; e il piacere che io prendo dalla tua vista sarebbe ben piccolo, quando io dovessi pensare che sopravvivesse in te la parte meno importante di me, che è il corpo, mentre la parte migliore, che è l'anima, per la quale può il nostro nome restar benedetto fra gli uomini, apparisse degenerata e imbastardita».

Rabelais lega la crescita delle generazioni alla crescita della cultura, alla crescita dell'umanità storica. Il figlio continuerà [p. 352] il padre, il nipote il figlio a un più alto grado di sviluppo della cultura. Gargantua indica il grande rivolgimento avvenuto nel corso della sua vita: «Ma, in grazia della bontà divina, luce e dignità sono state nell'età mia restituite alle lettere, ed io le vedo così migliorate che, ora come ora, a malapena sarei ammesso fra i monelli della prima classe, io che, giunto all'età virile, ero, e non a torto, stimato il più sapiente di quel tempo». E un po' più avanti: «Vedo persino i briganti, gli aguzzini, gli avventurieri, i palafrenieri di adesso, più dotti dei dottori e predicatori del tempo mio».

Questa crescita, grazie alla quale l'uomo più sapiente della propria epoca non sarebbe ammesso alla prima classe della scuola elementare dell'epoca immediatamente successiva, è salutata da Gargantua: egli non prova invidia per i suoi discendenti che saranno migliori di lui solo per il fatto di essere nati dopo di lui. Nella persona dei suoi discendenti, nella persona degli altri (del genere umano, della sua specie) egli parteciperà a questa crescita. La morte non comincia e non finisce nulla di sostanziale nel mondo collettivo e storico della vita umana.

La stessa costellazione di problemi, come vedremo, sorge in forma assai acuta nella Germania del XVIII secolo. Il problema del perfezionamento individuale e del divenire dell'uomo, del perfezionamento (e della crescita) del genere umano, dell'immortalità terrena, dell'educazione del genere umano, del ringiovanimento della cultura nella gioventù della nuova generazione, tutti questi problemi si presenteranno in uno stretto legame reciproco. Essi porteranno inevitabilmente a una impostazione più profonda del problema del tempo storico. Furono date tre varianti principali della soluzione di questi problemi (nel loro nesso reciproco): la variante di Lessing (L'educazione del genere umano [Die Erziehung des Menschengeschlechtes]), la variante di Herder (Idee per la filosofia della storia dell'umanità [Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit]) e, infine, la variante particolare di Goethe (soprattutto nel Meister).

Tutte le serie da noi analizzate servono a Rabelais per distruggere

il vecchio quadro del mondo creato da un'epoca morente e per costruire un nuovo quadro, al cui centro si trova l'uomo integro corporeo-spirituale. Distruggendo i tradizionali vicinati di cose, fenomeni, idee e parole, Rabelais [p. 353] attraverso bizzarre immagini e loro unioni fantastico-grottesche avanza verso nuovi vicinati e legami, autentici e «naturali», di tutti i fenomeni del mondo. In questo complesso e contraddittorio (produttivamente contraddittorio) flusso di immagini rabelesiane si ha la ricostruzione di vicinati assai antichi di cose e il flusso delle immagini entra in uno degli alvei principali della tematica letteraria. Lungo questo alveo scorre un ricco flusso di immagini, motivi e intrecci, alimentato dalle sorgenti del folklore primitivo. Il diretto vicinato del mangiare, del bere, della morte, dell'accoppiamento, del riso (del buffone) e della nascita costituisce nell'immagine, nel motivo e nell'intreccio il contrassegno esteriore di questo flusso della tematica letteraria. Sia gli elementi nell'insieme dell'immagine, del motivo e dell'intreccio, sia le funzioni artistico-ideologiche di tutto questo vicinato nel suo complesso cambiano radicalmente, secondo le diverse fasi del loro sviluppo. Dietro questo vicinato, in quanto contrassegno esteriore, si cela prima di tutto una determinata forma di sentimento del tempo e un determinato suo rapporto col mondo spaziale, cioè un determinato cronotopo.

Il compito di Rabelais è quello di raccogliere su una nuova base materiale un mondo che si va disgregando (a causa della dissoluzione della concezione medievale). La medievale totalità e «rotondità» del mondo (come era ancora viva nell'opera di sintesi di Dante) è distrutta. Distrutta era anche la concezione storica del medioevo (la creazione del mondo, il peccato originale, il primo avvento, la redenzione, l'ultimo avvento, il Giudizio universale), concezione nella quale il tempo reale era svalutato e dissolto in categorie extratemporali. Il tempo, in questa concezione, era un principio soltanto distruttivo e incapace di creatività. Il mondo nuovo non sapeva che farsene di questa percezione del tempo. Bisognava trovare una nuova forma del tempo e un nuovo rapporto del tempo con lo spazio, con un nuovo spazio terreno («I limiti dell'antico orbis terrarum furono infranti; la terra fu veramente scoperta allora per la prima volta...» (18)). Era necessario un nuovo cronotopo che permettesse di connettere la vita reale (la storia) alla terra reale. Bisognava [p. 354] contrapporre all'escatologismo un tempo produttivo creativo, un tempo misurabile con la costruzione e la crescita, e non con la distruzione. Le basi di questo tempo costruttivo erano delineate nelle immagini e nei motivi del folklore.

NOTE:

(13) [Per le citazioni tratte dal Gargantua e Pantagruelle ci siamo serviti della traduzione di Mario Bonfantini, Torino 1966].

(14) Rabelais riporta un detto monastico: De missa ad mensam.

(15) [Qui ci stacciamo dalla versione di Bonfantini per ricostituire il testo originale].

(16) In un altro punto Pantagruelle con un peto genera tanti piccoli uomini e con una scorreggia tante piccole donne (II, xxvii). Il cuore di questi piccoli uomini è «molto vicino alla merda» e per questo sono collerici.

(17) Si vedano analoghi fenomeni in Novalis (l'erotizzazione di tutto il complesso, in particolare nella sua poesia sull'eucarestia); in Hugo (Nostra Signora di Parigi [Notre-Dame de Paris]). Toni rabelesiani si avvertono in Rimbaud, Richerpin, Laforgue, ecc.

(18) F. ENGELS, Dialettica della natura, in K. Marx e F. ENGELS, Opere, vol. XXV, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 319.

8. Le basi folcloriche del cronotopo rabelesiano

Le forme fondamentali del tempo produttivo risalgono alla fase agricola primitiva dello sviluppo della società umana. Le fasi precedenti erano poco favorevoli allo sviluppo di un senso differenziato del tempo e al suo riflesso nei riti e nelle immagini della lingua. Un forte e differenziato senso del tempo poté sorgere per la prima volta soltanto su una base agricola di lavoro collettivo. Qui si formò quel senso del tempo che diventò la base dell'articolazione e dell'organizzazione del tempo sociale-quotidiano, delle feste e dei riti legati al ciclo dei lavori agricoli, alle stagioni, alle parti del giorno, alle fasi di crescita delle piante e del bestiame. Qui il tempo cominciò a riflettersi nel linguaggio, nei più antichi motivi e intrecci che riflettono i rapporti temporali della crescita e della contiguità temporale di fenomeni di diverso carattere (vicinato sulla base dell'unità del tempo).

Quali sono le principali peculiarità di questa forma di tempo?

E' un tempo collettivo, che si differenzia e si misura soltanto con gli eventi della vita collettiva, e tutto ciò che in esso esiste, esiste solo per la collettività. La serie individuale della vita non si è ancora separata (il tempo interiore della vita individuale non esiste ancora, l'individuo vive tutto fuori, nella totalità collettiva). Anche il lavoro e il consumo sono collettivi.

E' un tempo lavorativo. La vita quotidiana e il consumo non sono separati dal lavoro produttivo. Il tempo è misurato dagli eventi di una vita laboriosa (le fasi del lavoro agricolo e le loro suddivisioni). E' nella lotta collettiva contro la natura che si elabora questo sentimento del tempo, la cui differenziazione e organizzazione serve ai fini della prassi lavorativa.

E' un tempo di crescita produttiva: E' il tempo del vegetare, del fiorire, del fruttificare, del maturare, del moltiplicarsi, del figliare. Il corso del tempo non distrugge e non diminuisce, [p. 355] ma moltiplica e aumenta la quantità dei valori; in luogo di un chicco seminato, nascono molti chicchi e una figliata compensa la fine di singole unità. E queste unità finite non sono individualizzate e separate, ma si perdono nella massa sempre crescente e moltiplicante delle nuove vite. La fine, la morte è percepita come semina, alla quale seguono germogli e raccolti che moltiplicano il seminato. Il corso del tempo segna la crescita non solo quantitativa, ma anche qualitativa: la fioritura, la maturazione. Poiché l'individualità non è separata, momenti come la vecchiaia, la decomposizione e la morte non possono essere che momenti sottomessi alla crescita e all'aumento, ingredienti necessari di una crescita produttiva. Solo su un piano puramente individuale può manifestarsi il loro aspetto negativo, il loro carattere puramente distruttore e finale. Il tempo produttivo è gravido, porta in sé un frutto, genera una vita e ritorna gravido.

E' un tempo diretto massimamente verso il futuro. E' il tempo della preoccupazione lavorativa collettiva per il futuro: si semina per il futuro, si raccolgono i frutti per il futuro, si appaia e si accoppia per il futuro. Tutti i processi lavorativi sono diretti in avanti. Il consumo (che più inclina verso la statica, verso il presente) non è separato dal lavoro produttivo, non gli è contrapposto come individuale e autosufficiente godimento del prodotto. In generale, non ci può essere ancora una netta differenziazione dei tempi: presente, passato e futuro (che presuppone una essenziale individualità come punto di riferimento). Il tempo è caratterizzato da un generale slancio in avanti (dell'atto lavorativo, del

movimento, dell'azione).

E' un tempo profondamente spaziale e concreto. Non è separato dalla terra e dalla natura. E' interamente all'esterno, come tutta la vita dell'uomo. La vita agricola degli uomini e la vita della natura (della Terra) sono misurate dagli stessi indici, dagli stessi eventi, hanno gli stessi intervalli, sono inseparabili l'una dall'altra, sono date in un solo (indivisibile) atto del lavoro e della coscienza. La vita umana e la natura sono percepite nelle stesse categorie. Le stagioni, le età, le notti e i giorni (e le loro suddivisioni), l'accoppiamento (il matrimonio), la gravidanza, la maturazione, la vecchiaia e la morte, tutte queste categorie-immagini servono ugualmente sia per la raffigurazione della vita umana nell'intreccio [p. 356] narrativo sia per la raffigurazione della vita della natura (nell'aspetto agricolo). Tutte queste immagini sono profondamente cronotopiche. Il tempo qui è immerso nella terra, seminato in essa, e in essa matura. Nel suo movimento sono fuse la mano umana lavoratrice e la terra, il suo corso è creato, palpato, odorato (i mutevoli odori della crescita e della maturazione), visto. Esso è compatto, irreversibile (nell'ambito del ciclo), realistico.

E' un tempo totalmente unitario. Questa totale unità si svela sullo sfondo delle successive percezioni del tempo nella letteratura (e, in generale, nell'ideologia), quando il tempo degli eventi personali quotidiani, familiari si è individualizzato e separato dal tempo della vita storica collettiva della totalità sociale e sono comparsi indici diversi per la misurazione degli eventi della vita privata e degli eventi della storia (essi si ritrovano su piani diversi). Anche se astrattamente il tempo è rimasto unitario, nel senso dell'intreccio esso invece si è sdoppiato. Gli intrecci della vita privata non possono essere estesi e trasferiti alla vita del tutto sociale (Stato, nazione); gli intrecci (gli eventi) storici sono diventati qualcosa di specificamente distinto dagli intrecci della vita privata (amore, matrimonio); essi si incrociavano soltanto in alcuni punti specifici (guerra, matrimonio regale, delitto), da questi punti divergendo tuttavia in direzioni diverse (il doppio intreccio dei romanzi storici: gli eventi storici e la vita del personaggio storico come uomo privato). I motivi, creati nel tempo unitario del folclore primitivo, per lo più sono entrati a far parte degli intrecci della vita privata, dopo esser stati sottoposti, naturalmente, a una essenziale reinterpretazione e a riaggruppamenti-spostamenti. Ma qui essi hanno pur tuttavia conservato la loro fisionomia reale, anche se estremamente tralignata. Negli intrecci storici questi motivi sono potuti entrare soltanto in parte e sotto forma simbolica totalmente sublimata. Nell'epoca del capitalismo sviluppato la vita socio-statuale diventa astratta e quasi del tutto priva di intreccio.

Sullo sfondo di questo successivo sdoppiamento del tempo e dell'intreccio diventa comprensibile la totale unità del tempo folclorico. Le serie individuali delle vite non si sono ancora separate, non ci sono affari privati, non ci sono eventi della vita privata. La vita è una sola, ed è tutta interamente [p. 357] «storica» (per applicare qui una categoria più tarda); il mangiare, il bere, l'accoppiarsi, il nascere e il morire non erano qui momenti della vita quotidiana privata, ma un affare comune, erano «storici», erano indissolubilmente legati al lavoro sociale, alla lotta contro la natura, alla guerra e si esprimevano e si raffiguravano nelle stesse categorie-immagini.

Questo tempo attrae tutto nel proprio movimento, e non conosce alcuno sfondo stabile e immobile. Tutti gli oggetti - sole, stelle, terra, mare, ecc. - sono dati all'uomo non come oggetti di contemplazione individuale («poetica») o di meditazione

disinteressata, ma unicamente nel processo collettivo del lavoro e della lotta contro la natura. Soltanto in questo processo l'uomo si incontra con loro, e soltanto attraverso il prisma di questo processo esso ne ha coscienza e conoscenza. (Questa conoscenza è più realistica, oggettiva e profonda che in una contemplazione poetica oziosa). Perciò tutti gli oggetti sono attratti nel movimento della vita, negli eventi della vita come suoi vivi partecipanti. Essi partecipano all'intreccio e non sono contrapposti alle azioni come loro sfondo. In seguito, nelle epoche ormai letterarie di sviluppo delle immagini e degli intrecci, tutto il materiale si scinde negli eventi narrativi e nel loro sfondo: il paesaggio naturale, i principî immutabili dell'ordinamento socio-politico, morale, ecc., e poco importa che lo sfondo sia considerato come sempre immobile e immutabile oppure soltanto riferito alla dinamica dell'intreccio. Il potere del tempo e quindi la struttura d'intreccio saranno sempre limitati nel corso dell'ulteriore sviluppo letterario.

Tutte queste peculiarità del tempo folclorico possono essere qualificate come provviste di valore positivo. Ma l'ultima sua peculiarità, il carattere ciclico, è una peculiarità negativa che ne limita la forza e la produttività ideologica. L'impronta della ciclicità e quindi della ripetibilità ciclica è su tutti gli eventi di questo tempo. Il suo slancio in avanti è limitato dal ciclo. Perciò anche la crescita non diventa qui autentico divenire.

Tali sono le principali peculiarità del sentimento del tempo che si è costituito nella fase agricola primitiva di sviluppo della società umana.

La nostra caratteristica del tempo folclorico è data, naturalmente, sullo sfondo della nostra coscienza del tempo. [p. 358] Noi prendiamo il tempo non come un fatto della coscienza dell'uomo primitivo, ma lo mostriamo in un materiale oggettivo, lo mostriamo cioè come il tempo che si rivela negli antichi motivi corrispondenti, determina l'unificazione di questi motivi negli intrecci e determina la logica dello svolgimento delle immagini nel folclore. Esso rende possibile e comprensibile anche quel vicinato di cose e fenomeni dal quale siamo partiti e al quale torneremo ancora. Esso ha determinato anche la logica specifica delle cerimonie culturali e delle festività. Con questo tempo gli uomini hanno lavorato e vissuto, ma esso, naturalmente, non poteva diventare un contenuto della coscienza ed essere individuato nella conoscenza astratta.

E' facile capire che in questo tempo folclorico il vicinato di cose e fenomeni doveva avere un carattere del tutto particolare, nettamente distinto da quello dei successivi vicinati della letteratura e, in generale, del pensiero ideologico della società di classe. Quando le serie individuali della vita non si erano separate e si aveva l'unità totale del tempo, dal punto di vista della crescita e della fecondità direttamente contigui dovevano risultare fenomeni come l'accoppiamento e la morte (inseminazione della terra, concepimento), la tomba e il grembo femminile fecondato, il mangiare e il bere (i frutti della terra) accanto alla morte e all'accoppiamento, ecc.; dentro questa serie sono attratte le fasi della vita del sole (la successione del giorno e della notte e delle stagioni) che partecipa, assieme alla terra, dell'evento della crescita e della fecondità. Tutti questi fenomeni sono immersi in un evento unitario e caratterizzano i vari aspetti di una sola totalità: la crescita, la fecondità, la vita, intesa sotto il segno della crescita e della fecondità. La vita della natura e la vita umana, lo ripetiamo, sono fuse in questo complesso; il sole è nella terra, nel prodotto consumato, e lo si mangia e lo si beve. Gli eventi della vita umana sono grandiosi quanto quelli della vita naturale (per essi si usano le stesse parole, gli stessi toni, in un senso tutt'altro

che metaforico). E tutti i membri del vicinato (tutti gli elementi del complesso) hanno pari dignità. Il mangiare e il bere hanno, in questa serie, la stessa importanza della morte, della procreazione e delle fasi solari. L'unitario grande evento della vita (umana e naturale insieme) si rivela [p. 359] nei suoi diversi aspetti e momenti, i quali tutti sono parimenti necessari e importanti in essa.

Sottolineiamo ancora una volta che il vicinato da noi analizzato era dato all'uomo primitivo non nel pensiero o nella contemplazione astratta, ma nella vita stessa: nel lavoro collettivo sulla natura, nell'uso collettivo dei frutti del lavoro e nella preoccupazione collettiva per la crescita e il rinnovamento della totalità sociale.

Sarebbe del tutto sbagliato supporre che uno dei membri del vicinato avesse il primato nel tutto, e in particolare sarebbe sbagliato attribuire questo primato al momento sessuale. Il momento sessuale come tale non si era ancora separato e i momenti ad esso corrispondenti (l'accoppiamento umano) erano percepiti nello stesso identico modo in cui lo erano tutti gli altri membri del vicinato. Essi non erano che i vari aspetti di uno stesso evento unitario, identici tra loro.

Abbiamo considerato il vicinato nella sua massima semplicità e nelle sue grandi linee principali; ma in esso veniva attratta una enorme quantità di membri sempre nuovi, i quali complicavano i motivi e determinavano la grande varietà delle combinazioni d'intreccio. Tutto il mondo accessibile, a mano a mano che si ampliava, era attratto in questo complesso ed era interpretato in esso e mediante esso (in modo efficacemente pratico).

A mano a mano che le stratificazioni di classe della totalità sociale si accentuano, il complesso subisce mutamenti essenziali e i motivi e gli intrecci corrispondenti sono sottoposti a reinterpretazione. Si ha una graduale differenziazione delle sfere ideologiche. Il culto si separa dalla produzione; si rende autonoma e, entro certi limiti, si individualizza la sfera del consumo. I membri del complesso attraversano una disgregazione e una trasformazione interiore. Membri del vicinato come il mangiare, il bere, l'atto sessuale e la morte passano nella vita quotidiana ormai in corso di individualizzazione. D'altro lato, essi entrano nel rito, acquistando qui un significato magico (in generale, specificamente culturale). Rito e vita quotidiana sono intrecciati tra loro, ma già c'è un interno confine che li divide: il pane nel rituale non è più il pane reale del nutrimento quotidiano. Questo confine diventa sempre più netto. Il riflesso ideologico (in una parola, la raffigurazione) acquista forza magica. Una cosa singola sostituisce l'intero: [p. 360] di qui la funzione sostitutiva del sacrificio (il frutto offerto in sacrificio figura come sostituto di tutto il raccolto, l'animale come sostituto di tutto il gregge, ecc.).

In questa fase della divisione della produzione, del rito e della vita quotidiana (divisione che è graduale) si organizzano formalmente fenomeni come la bestemmia oscena rituale e più tardi il riso rituale, la parodia e la buffoneria rituale. Qui si ha lo stesso complesso di crescita-fecondità, a nuovi gradi dello sviluppo sociale e quindi in una nuova interpretazione. I membri del vicinato (ampliato sulla base antica) continuano ad essere saldamente uniti tra loro, ma sono interpretati in senso magico-rituale e sono separati dalla produzione, da un lato, e dalla vita quotidiana individuale, dall'altro (anche se s'intrecciano con essi). In questa fase (più esattamente, alla sua fine) l'antico vicinato appare, in tutti i suoi particolari, nei saturnali romani, dove lo schiavo e il buffone diventano i sostituti del re e del dio nella morte, dove compaiono forme di parodia rituale e dove gli «orrori» si confondono col riso e l'allegria. Fenomeni analoghi sono: le formule oscene

nuziali e la derisione dello sposo; gli scherni rituali dei soldati romani all'indirizzo del condottiero-trionfatore che entra in Roma (logica della vittima sostitutiva: prevenire l'onta vera con l'onta finta; più tardi la cosa viene interpretata come un modo per evitare l'«invidia del destino»). In tutti questi fenomeni il riso (nelle sue varie espressioni) è solidamente congiunto con la morte, con la sfera sessuale, nonché con quella del mangiare e del bere. Lo stesso congiungimento del riso col mangiare e col bere culturali, con l'oscenità e con la morte lo troviamo nella struttura stessa della commedia di Aristofane (si veda lo stesso complesso nell'Alceste di Euripide, sul piano tematico). In questi ultimi fenomeni l'antico vicinato analizzato funziona già su un piano puramente letterario.

A mano a mano che la società di classe si sviluppa ulteriormente e sempre più si differenziano le serie ideologiche, si approfondisce l'interna disintegrazione (sdoppiamento) di ogni membro del vicinato: il mangiare, il bere e l'atto sessuale, nel loro aspetto reale, entrano nella vita privata e quotidiana, diventano una faccenda privata e quotidiana per eccellenza, acquistano una specifica coloritura angustamente quotidiana, [p. 361] diventano piccole e «grossolane» realtà d'ogni giorno. D'altra parte, questi stessi membri nel culto religioso (e in parte nei generi alti della letteratura e delle altre ideologie) si sublimano all'estremo (l'atto sessuale si sublima e si cifra spesso fino a diventare irriconoscibile) e acquistano un carattere astrattamente simbolico; astrattamente simbolici diventano qui anche i legami tra gli elementi del complesso. Qui essi rinunciano quasi a ogni legame con la grossolana realtà d'ogni giorno.

Le grandi realtà, di pari dignità, dell'antico complesso primitivo si staccano le une dalle altre e subiscono uno sdoppiamento interno e una reinterpretazione gerarchica radicale. Nelle ideologie e nella letteratura i membri del vicinato divergono lungo vari piani, alti o bassi, lungo vari generi, stili, toni. Essi non s'incontrano più in un solo contesto, non figurano più l'uno accanto all'altro, poiché è persa la totalità che li ingloba. L'ideologia riflette ciò che è spezzato e diviso nella vita. Un membro del complesso come la sfera sessuale (l'atto sessuale, gli organi sessuali, gli escrementi in quanto legati agli organi sessuali) nel suo aspetto reale e diretto è quasi del tutto bandito dai generi letterari ufficiali e dal linguaggio ufficiale dei gruppi sociali dominanti. Sotto l'aspetto sublimato dell'amore il membro sessuale del complesso entra nei generi letterari alti e stabilisce qui nuovi vicinati, allaccia nuovi legami. Sotto l'aspetto della vita civile quotidiana, come matrimonio, famiglia, procreazione, la sfera sessuale entra nei generi letterari medi e stabilisce anche qui nuovi e saldi vicinati. La sfera del mangiare e del bere conduce un'esistenza semiufficiale e, nel suo aspetto reale quotidiano, in forma non particolareggiata, vive nei generi medi e bassi come accessorio secondario della vita privata. Anche la morte, considerata nella serie individuale della vita, si è scissa in vari aspetti e ha una vita nei generi alti (della letteratura e delle altre ideologie) e un'altra nei generi medi (interamente o in parte, di costume). Essa entra in vari nuovi vicinati; il suo legame col riso, con l'atto sessuale, con la parodia, ecc. si spezza. Tutti gli elementi del complesso, trovandosi in nuovi vicinati, perdono il legame con il lavoro sociale. Di conseguenza si differenziano i toni e le organizzazioni stilistiche dei diversi aspetti dei vari elementi del complesso. Poiché si conservano alcuni legami tra essi e tra i fenomeni della [p. 362] natura, questi legami, nella maggior parte dei casi, acquistano un carattere metaforico.

Noi diamo qui, naturalmente, una caratteristica assai rozza e

sommatoria delle sorti dei diversi elementi dell'antico complesso nella società di classe. A noi interessa soltanto la forma del tempo, come base della successiva vita degli intrecci (e dei vicinati d'intreccio). La forma folclorica, sopra caratterizzata, del tempo ha subito mutamenti essenziali. E su di essi ci soffermeremo.

E' essenziale il fatto che tutti i membri dell'antico complesso hanno perso la reale contiguità nel tempo unitario della vita umana collettiva. Naturalmente, nel pensiero astratto e nei sistemi concreti della cronologia (qualunque essi siano) il tempo conservava sempre la sua unità astratta. Ma nell'ambito di questa astratta unità stabilita dal calendario il tempo concreto della vita umana si è scisso. Dal tempo generale della vita collettiva si sono staccate le serie individuali di vita, i destini individuali. All'inizio esse non sono ancora separate nettamente dalla vita della totalità sociale e da essa si distaccano soltanto come un bassorilievo appena accennato. La società si divide in gruppi di classe e in sottogruppi interni alle classi, ai quali sono direttamente legate le serie individuali di vita e con i quali esse si contrappongono alla totalità. Così, nelle prime fasi della società schiavistica e nella società feudale le serie individuali di vita sono ancora abbastanza strettamente intrecciate nella vita generale del gruppo sociale più prossimo. Ma anche qui esse sono già distinte. Il corso delle vite individuali, il corso della vita dei gruppi e il corso della vita della totalità socio-statuale non si fondono, divergono, si interrompono, si misurano su varie scale di valori: ognuna di queste serie ha una sua logica di sviluppo, ha suoi intrecci, usa e interpreta a suo modo i motivi antichi. Nell'ambito della serie individuale della vita si svela l'aspetto interiore del tempo. Il processo di separazione e distacco delle serie individuali di vita dalla totalità raggiunge il punto culminante all'interno dello sviluppo dei rapporti monetari nella società schiavistica e nell'ordinamento capitalistico. Qui la serie individuale acquista uno specifico carattere privato; e l'elemento generale raggiunge il massimo d'astrazione.

Gli antichi motivi, passati negli intrecci delle serie individuali [p. 363] di vita, sono soggetti qui a uno specifico tralignamento. Il mangiare, il bere, l'accoppiarsi, ecc. perdono qui il loro antico pathos (il loro legame, la loro unità con la vita lavorativa della totalità sociale), diventano una piccola faccenda privata e sembrano esaurire tutto il loro significato nell'ambito della vita individuale. Come conseguenza del distacco dalla vita produttiva della collettività, dalla lotta collettiva con la natura, si indeboliscono o si spezzano del tutto i loro legami reali con la vita della natura. Isolati, impoveriti e piccoli nel loro aspetto reale, questi momenti, per conservare il loro significato nell'intreccio, devono sottoporsi a una certa sublimazione, a un ampliamento metaforico del loro significato (ricorrendo ai legami un tempo reali), a un arricchimento, ricorrendo a reminiscenze nebulose, o, infine, devono acquistare un significato, ricorrendo all'aspetto interiore della vita. Tale è, ad esempio, il motivo del vino nella poesia anacreontica (nel senso più ampio), il motivo del mangiare negli antichi poemi gastronomici (nonostante la loro tendenza pratica, a volte direttamente culinaria, il cibo vi figura non soltanto nell'aspetto estetico-gastronomico, ma anche in quello sublimato, non senza la presenza di antiche reminiscenze e di un ampliamento metaforico). Il motivo centrale e fondamentale in un intreccio della serie individuale di vita è diventato l'amore, cioè l'aspetto sublimato dell'atto sessuale e della fecondazione. Questo motivo offre le più grandi possibilità per tutte le tendenze della sublimazione: per l'ampliamento metaforico in svariate direzioni (qui la lingua offre un terreno molto favorevole), per l'arricchimento

grazie alle reminiscenze e, infine, per l'elaborazione nell'aspetto psicologico-soggettivo interiore. Ma questo motivo ha potuto ottenere il posto centrale grazie al posto reale che esso occupa nella serie individuale di vita, grazie al suo legame col matrimonio, la famiglia, la procreazione e, infine, grazie ai fili essenziali che attraverso l'amore (il matrimonio, la procreazione) legano la serie individuale alle serie delle altre vite individuali contemporanee o successive (figli, nipoti) e al gruppo sociale più prossimo (attraverso la famiglia e il matrimonio). Nella letteratura delle varie epoche, dei vari gruppi sociali, nei vari generi e stili sono usati, naturalmente, i vari momenti dell'aspetto sia reale che sublimato dell'amore, e sono usati in modo diverso.

[p. 364] Una profonda trasformazione nella serie temporale isolata della vita individuale è subita dal motivo della morte. Esso acquista qui il significato di una fine sostanziale. E quanto più isolata è la serie della vita individuale, quanto più essa è staccata dalla vita della totalità sociale, tanto più alto e assoluto è questo significato. Si spezza il legame della morte con la fecondità (la semina, il grembo materno, il sole), con la nascita di una nuova vita, col riso, con la parodia, col buffone rituali. Alcuni di questi legami, di questi antichi vicinati della morte si conservano e si consolidano nel motivo della morte

(morte-falciatore-falciatura-tramonto-notte-tomba-culla, ecc.), ma essi hanno un carattere metaforico o mistico-religioso. (Su questo stesso piano metaforico si trovano i vicinati: morte-nozze-sposo-letto nuziale-letto di morte-morte-nascita, ecc.). Ma anche sul piano metaforico e mistico-religioso il motivo della morte è preso nella serie individuale della vita e nell'aspetto interiore del moriturus (qui acquistano una funzione di «consolazione», «rassegnazione», «interpretazione»), e non all'esterno, non nella vita collettiva di lavoro della totalità sociale (dove il legame della morte con la terra, col sole, con la nascita di una nuova vita, con la culla, ecc. era autentico e reale). Nella coscienza individuale isolata la morte, riferita a se stessi, è soltanto la fine ed è priva di ogni legame reale e produttivo. La nascita di una nuova vita e la morte sono divise dalle varie serie individuali isolate della vita: la morte finisce una vita e la nascita ne comincia un'altra del tutto diversa. La morte individualizzata non è compensata dalla nascita di nuove vite, non è assorbita dalla crescita trionfante, poiché è tolta dalla totalità in cui questa crescita si realizza.

Parallelamente a queste serie individuali delle vite, sopra di esse ma fuori di esse, si forma la serie del tempo storico, dove scorre la serie della nazione, dello Stato, dell'umanità. Qualunque siano le concezioni ideologiche e letterarie e le concrete forme di percezione di questo tempo e degli eventi che vi hanno luogo, esso non si fonde con le serie individuali della vita, è misurato da altre scale di valori, vi avvengono altri eventi, è privo di aspetto interiore e di un punto di vista per percepirlo dall'interno. Comunque si pensi e si raffiguri il suo influsso sulla vita individuale, i suoi eventi, in ogni caso, sono diversi dagli eventi della vita individuale, e diversi sono [p. 365] anche gli intrecci. Per lo studioso del romanzo questo problema si riallaccia a quello del romanzo storico. A lungo il tema centrale e quasi unico dell'intreccio puramente storico è rimasto il tema della guerra. Questo tema propriamente storico (ad esso si associavano i motivi delle conquiste, dei delitti politici, delle eliminazioni dei pretendenti, dei rivolgimenti dinastici, della caduta dei regni, dei processi, delle esecuzioni capitali, ecc.) si intreccia, senza fondersi, con gli intrecci della vita privata dei personaggi storici (col motivo centrale dell'amore). Compito centrale

del romanzo storico moderno è stato il superamento di questa duplicità: si è cercato di trovare un aspetto storico per la vita privata e di mostrare la storia «in modo familiare» (Puškin).

Quando si disgregò la totale unità del tempo, quando si distinsero le serie individuali delle vite, nelle quali le grandi realtà della vita comune erano diventate piccole faccende private, quando il lavoro collettivo e la lotta con la natura cessarono di essere l'unica arena d'incontro tra l'uomo, la natura e l'universo, allora anche la natura cessò di partecipare attivamente agli eventi della vita: essa diventò fundamentalmente un «luogo d'azione» e uno sfondo dell'azione, si trasformò in paesaggio, si frantumò in metafore e paragoni necessari per sublimare le faccende e le esperienze individuali e private, prive di un legame reale e sostanziale con la natura.

Ma nel tesoro della lingua e nelle varie forme del folclore si conserva la totale unità del tempo nell'atteggiamento collettivo-lavorativo verso il mondo e i suoi fenomeni. Qui si conserva la base reale degli antichi vicinati, l'autentica logica della concatenazione primitiva delle immagini e dei motivi.

Ma anche nella letteratura, là dove essa percepisce l'influsso più profondo e sostanziale del folclore, incontriamo le tracce più autentiche e ideologicamente profonde degli antichi vicinati e i tentativi di ricostruirli sulla base dell'unità del tempo folclorico. Noi distinguiamo nella letteratura alcuni tipi fondamentali di simili tentativi.

Sul complesso problema dell'epos classico non ci soffermeremo. Rileveremo soltanto che sulla base della totale unità del tempo folclorico si raggiunse una profonda penetrazione, unica nel suo genere, nel tempo storico, ma soltanto locale e limitata. Le serie individuali delle vite qui sono date come bassorilievi sul potente fondamento onnicomprensivo [p. 366] della vita comune. Gli individui sono i rappresentanti della totalità sociale, gli eventi della loro vita coincidono con gli eventi della vita di questa totalità e il significato di questi eventi sul piano sia individuale sia sociale è lo stesso. L'aspetto interiore si fonde con quello esteriore: l'uomo è tutto all'esterno. Non ci sono piccole faccende private, non c'è vita quotidiana: tutti i particolari della vita - il mangiare, il bere, gli oggetti d'uso domestico - hanno una dignità pari ai grandi eventi della vita, e tutto è ugualmente importante e significativo. Non c'è paesaggio, non c'è immobile sfondo inanimato; tutto agisce; tutto partecipa all'unitaria vita del tutto. Infine, le metafore, i paragoni e tutti i tropi, in generale, nello stile di Omero non hanno perso ancora completamente il loro significato diretto e non servono ancora ai fini della sublimazione. Così, l'immagine adottata per un paragone è pari per dignità all'altro membro del paragone e ha valore e realtà autonoma; perciò il paragone diventa qui quasi un episodio incidentale, una digressione (si vedano i paragoni dettagliati in Omero). Qui il tempo folclorico vive ancora in condizioni sociali vicine a quelle che lo hanno generato. Le sue funzioni sono ancora dirette, ed esso non si disvela ancora sullo sfondo di un altro tempo disgregato.

Ma il tempo epico nel suo complesso è un «passato assoluto», è il tempo degli antenati e degli eroi, separato da un invalicabile confine dal tempo reale contemporaneo (contemporaneo ai creatori, agli esecutori e agli ascoltatori dei canti epici).

Un altro carattere hanno gli elementi dell'antico complesso in Aristofane. Qui essi determinano la base formale, il fondamento stesso della commedia. Il rituale del mangiare e del bere, la licenza rituale (culturale), la parodia e il riso rituale come facce della morte e della nuova vita si riconoscono facilmente nella base della

commedia in quanto «azione» culturale reinterpretata sul piano letterario.

Su questa base tutti i fenomeni della vita quotidiana e privata sono completamente trasformati nella commedia di Aristofane: essi perdono il loro carattere privato-quotidiano e diventano umanamente rilevanti nonostante il loro rivestimento comico; le loro dimensioni s'ingrandiscono fantasticamente; si crea una singolare eroicità del comico o, più esattamente, un mito comico. Nelle sue immagini un'universalità [p. 367] di carattere simbolico si unisce organicamente a tratti individuali comici e familiari. Ma questi tratti, saldati alla loro base simbolica e illuminati dal riso culturale, perdono il loro limitato valore di descrizione della vita privata quotidiana. Nelle immagini di Aristofane, sul piano della creazione individuale, in forma abbreviata e precisa (come la filogenesi nell'ontogenesi) appare l'evoluzione dell'antica maschera sacrale, dal significato primitivo puramente culturale fino al tipo quotidiano-privato della commedia dell'arte (di un Pantalone o Balanzon): in Aristofane vediamo con chiarezza ancora la base culturale dell'immagine comica e vediamo come su di essa si sovrappongono le tinte della vita quotidiana, ancora così trasparenti che la base traluce attraverso di loro e le trasforma. Questa immagine si unisce facilmente a una pungente attualità politica e filosofica (una concezione del mondo), senza diventare per questo effimera e passeggera. Una simile vita quotidiana trasfigurata non può bloccare la fantasticheria e non può sminuire la profonda problematica ideale delle immagini.

Si può dire che in Aristofane sull'immagine della morte (significato fondamentale della maschera comica culturale) si sovrappongono, senza coprirli interamente, tratti individuali e tipicamente quotidiani votati a essere uccisi dal riso. Ma questa gaia morte è circondata dal mangiare, dal bere, dalle oscenità e dai simboli del concepimento e della fecondità.

Per questo l'influsso di Aristofane sull'ulteriore sviluppo della commedia, che sostanzialmente seguì la via della commedia di costume, fu insignificante e superficiale. Ma una notevole affinità con lui (sulla linea del folclore primitivo) si manifesta nella farsa parodica medievale. Una profonda affinità (sulla stessa linea) si manifesta nelle scene comiche e buffonesche della tragedia elisabettiana, e prima di tutto in Shakespeare (il carattere del riso, il suo vicinato con la morte e con l'atmosfera tragica; le sconcezze culturali, il mangiare e il bere).

Nell'opera di Rabelais l'influsso diretto di Aristofane si unisce a una profonda affinità interiore (sulla linea del folclore primitivo). Qui noi troviamo - in un'altra fase di sviluppo - lo stesso carattere del riso, la stessa fantasticheria grottesca, la stessa trasfigurazione di tutto il privato e il quotidiano, la stessa eroicità del comico e del ridicolo, lo stesso [p. 368] carattere delle oscenità sessuali, gli stessi vicinati col mangiare e col bere.

Un tipo del tutto diverso di atteggiamento verso il complesso folclorico è rappresentato da Luciano, che pure esercitò un influsso essenziale su Rabelais. La sfera privato-quotidiana, nella quale si sono ritirati il mangiare, il bere e i rapporti sessuali, è utilizzata da Luciano proprio nella sua specificità, come quotidianità privata inferiore. Questa sfera gli serve come rovescio che smaschera i piani (le sfere) alti dell'ideologia, divenuti irreali e falsi. Nei miti si hanno momenti sia «erotici» sia «quotidiani», ma tali essi sono diventati soltanto nelle successive epoche della vita e della coscienza, quando la quotidianità privata si separò, quando la sfera erotica si isolò e quando queste sfere acquistarono una specifica sfumatura di cose basse e non ufficiali. Nei miti questi momenti

erano significativi e di pari dignità tra loro. Ma i miti sono morti, poiché morte sono le condizioni che li avevano generati (la vita che li aveva creati). Ma in forma necrotizzata essi continuano ancora a esistere nei generi irreali ed enfatici dell'alta ideologia. Ai miti e agli dèi è necessario assestare un colpo per farli «morire comicamente». Nelle opere di Luciano si compie appunto questa morte comica finale degli dèi. Egli sceglie i momenti del mito che corrispondono alla più tarda sfera privato-quotidiana ed erotica, li sviluppa minuziosamente e li descrive in modo particolareggiato in uno spirito volutamente basso e «fisiologico», riducendo gli dèi nella sfera della vita quotidiana e dell'erotismo comico. In tal modo, gli elementi dell'antico complesso sono presi da Luciano espressamente nell'aspetto a lui contemporaneo, acquisito all'interno della disgregazione della società classica sotto l'influsso dei rapporti monetari sviluppati, in un'atmosfera quasi diametralmente opposta a quella in cui si erano formati i miti. Egli mostra la loro buffa inadeguatezza alla realtà contemporanea. Realtà che Luciano accetta come inevitabile, ma che non giustifica affatto (si veda la soluzione cervantina dell'antitesi).

L'influsso di Luciano su Rabelais si manifesta non soltanto nell'elaborazione di singoli episodi (ad esempio, l'episodio del soggiorno di Epistemone nel regno dei morti), ma anche nel modo di distruggere parodicamente le sfere alte dell'ideologia, introducendole nelle sfere materiali della vita, le quali [p. 369] però sono prese non nell'aspetto privato-quotidiano, cioè non in maniera lucianesca, bensì nella rilevanza umana che avevano all'interno del tempo folclorico, cioè in maniera aristofanesca.

Un tipo particolare e complesso è costituito dal Satyricon di Petronio. Nel romanzo il mangiare, il bere, le oscenità sessuali, la morte e il riso si trovano sostanzialmente sul piano quotidiano, ma questa vita quotidiana - soprattutto la vita dei bassi ceti declassati dell'impero - è piena di reminiscenze e vestigia folcloriche, soprattutto nella sua parte d'avventure, e nonostante tutta l'estrema licenza e grossolanità, nonostante tutto il suo cinismo, da tale vita promana ancora il sentore dei culti semidecomposti della fertilità, del cinismo sacrale delle nozze, delle maschere parodiche buffonesche del defunto e dell'orgia sacrale nel corso dei funerali e dei conviti funebri. Nella celebre novella intercalata della Casta matrona di Efeso si ritrovano tutti i principali elementi dell'antico complesso, unificati da un superbo e conciso intreccio reale. Il feretro del marito nella cripta; la giovane vedova inconsolabile che vuole morire di dolore e di fame sulla bara; il giovane e gioioso legionario che, lì vicino, fa la guardia alle croci dei ladroni; la cupa risolutezza ascetica e la brama di morte della giovane vedova vinte dal legionario innamorato; il mangiare e il bere (carne, pane e vino) sulla tomba del marito; l'accoppiamento della vedova e del legionario, lì subito, nella cripta accanto al feretro (il concepimento di una nuova vita in diretto vicinato con la morte); il cadavere di un ladrone portato via dalla croce durante i sollazzi amorosi; la morte che minaccia il legionario a punizione del suo amore; la crocifissione (per volontà della vedova) del cadavere del marito al posto del cadavere sottratto del ladrone; l'accordo pre-finale: «meglio crocifiggere un morto, che uccidere un vivo» (secondo la vedova); il comico stupore finale dei passanti che vedono un defunto salito da solo sulla croce (il riso serve da conclusione). Questi sono i motivi della novella, unificati da un intreccio perfettamente reale e in tutti i suoi momenti necessario (cioè senza forzature).

Sono qui dati tutti, senza eccezione, gli anelli della serie classica: la tomba-la gioventù-il mangiare e il bere-la

morte-l'accoppiamento-il concepimento di una nuova vita-il riso. Questo breve intreccio è una ininterrotta serie di vittorie [p. 370] della vita sopra la morte: la vita trionfa qui sulla morte quattro volte: le gioie della vita (del mangiare, del bere, della gioventù, dell'amore) trionfano sul cupo sconforto e sulla brama di morte della vedova, il mangiare e il bere come rinnovamento della vita accanto al cadavere, il concepimento d'una nuova vita accanto al feretro (accoppiamento), la salvezza del legionario grazie alla crocifissione del cadavere. In queste serie sono introdotti sia il motivo complementare e anch'esso classico del furto, della scomparsa del cadavere (se non c'è cadavere, non c'è morte, traccia terrena di resurrezione), sia il motivo della resurrezione nella sua espressione diretta (la resurrezione della vedova dall'afflizione disperata e dal buio sepolcrale della morte verso una nuova vita e un nuovo amore) e nell'aspetto comico del riso (la presunta resurrezione del defunto).

Sottolineiamo l'estrema concisione e quindi la compattezza di tutta questa serie di motivi. Gli elementi dell'antico complesso sono dati in un diretto e compatto vicinato; stretti l'uno all'altro, essi si coprono quasi a vicenda e non sono separati tra loro da alcuna linea indiretta e collaterale dell'intreccio, da divagazioni, da digressioni liriche, da sublimazioni metaforiche che spezzino l'unità della superficie sobriamente realistica della novella.

Le peculiarità della trattazione artistica che l'antico complesso ha trovato in Petronio, diventano del tutto chiare, se ricordiamo che questi stessi elementi, con tutti i loro dettagli, ma sotto una forma sublimata e mistica, figuravano a quell'epoca nei culti dei misteri ellenistici-orientali e, in particolare, nel culto cristiano (il pane e il vino sull'altare-feretro come corpo mistico del crocifisso, morto e risorto, l'iniziazione a una nuova vita e alla resurrezione attraverso il mangiare e il bere). Qui tutti gli elementi del complesso sono dati non nel loro aspetto reale, ma in quello sublimato e sono legati tra loro non da un intreccio reale, ma da legami e correlazioni mistico-simboliche, e il trionfo della vita sulla morte (resurrezione) si compie sul piano mistico, e non su quello reale e terreno. Inoltre, qui manca il riso e l'accoppiamento è sublimato fino quasi ad essere irriconoscibile.

In Petronio tutti gli stessi elementi del complesso sono unificati da un evento perfettamente reale della vita quotidiana di una provincia dell'Impero romano. Qui non c'è neppure [p. 371] un minimo tratto mistico o semplicemente simbolico e nessun elemento è usato persino in ordine metaforico. Tutto è dato su un piano di assoluta realtà: in modo del tutto reale, grazie al bere e al mangiare, in presenza del giovane e vigoroso corpo del legionario la vedova si risveglia a una nuova vita, in modo reale nell'atto del concepimento la nuova vita trionfa sulla morte, in modo del tutto reale si compie la presunta resurrezione del cadavere issato sulla croce, ecc. Qui non c'è sublimazione alcuna.

Ma l'intreccio acquista un'importanza estrema e profonda grazie alle grandi realtà della vita umana che da esso sono inglobate e messe in movimento. Su scala ridotta, qui è riflesso un evento enorme, enorme per il significato degli elementi che vi entrano e dei loro legami, i quali vanno ben al di là del piccolo brandello di vita reale in cui si riflettono. E' un tipo particolare di struttura dell'immagine realistica che può emergere soltanto grazie all'uso del folclore. E' difficile trovare per esso un termine adeguato. Forse si può parlare qui di emblematica realistica. Tutto il contenuto dell'immagine resta realistico, ma vi si concentrano e condensano momenti di vita così essenziali e grandi che il suo significato supera ampiamente tutte le limitazioni spaziali, temporali, storico-sociali, senza staccarsi però da questo concreto terreno

storico-sociale.

Il tipo petroniano di elaborazione del complesso folclorico e in particolare la novella da noi analizzata hanno esercitato un influsso enorme sui corrispondenti fenomeni del Rinascimento. Si deve osservare, però, che questi analoghi fenomeni letterari si spiegano non soltanto e non tanto con l'influsso diretto di Petronio, quanto con un'affinità nata dalle comuni fonti folcloriche. Ma anche l'influsso diretto è stato grande. E' noto che la novella di Petronio fu ripresa da Boccaccio in una novella del Decamerone. Ma sia la novella che fa da cornice sia tutto il Decamerone nel suo insieme costituiscono un tipo, affine a quello di Petronio, di elaborazione del complesso folclorico. Qui non ci sono né simbolismo, né sublimazione, ma non c'è neppure ombra di naturalismo. Il trionfo della vita sulla morte, tutte le gioie della vita (il mangiare, il bere, l'accoppiarsi) in diretto vicinato con la morte, il carattere del riso che in ugual modo si congela dall'epoca che finisce e accoglie quella che comincia, la resurrezione dalla [p. 372] tenebra dell'ascesi medievale verso una nuova vita attraverso l'iniziazione al mangiare, al bere, alla vita sessuale, al corpo della vita, tutto questo apparenta il Decamerone al tipo petroniano. Qui si ha lo stesso superamento delle limitazioni storico-sociali senza staccarsi da esse, la stessa emblematica realistica (su base folclorica).

Concludendo la nostra analisi delle basi folcloriche del cronotopo rabelaisiano, dobbiamo rilevare che la fonte diretta di Rabelais fu la cultura comica popolare del medioevo e del Rinascimento, la cui analisi è da noi data in un altro lavoro.

9. Il cronotopo idillico nel romanzo

Passiamo a un altro tipo, molto importante nella storia del romanzo. Ci riferiamo al tipo idillico di ricostituzione dell'antico complesso e del tempo folclorico.

Diversi sono i tipi degli idilli sorti nella letteratura dall'antichità fino ai nostri giorni. Noi distinguiamo i seguenti tipi puri: l'idillio amoroso (la specie principale è la pastorale), l'idillio dei lavori campestri e artigianali e l'idillio familiare. Oltre a questi tipi puri, sono estremamente diffusi i tipi misti, nei quali domina un determinato momento (amore, lavoro, famiglia).

Oltre a queste differenze di tipo, esistono differenze anche d'altro genere sia tra i vari tipi sia tra le varietà di uno stesso tipo. Tali sono le differenze nel carattere e nel grado degli inserimenti metaforici dei singoli momenti nel tutto dell'idillio (ad esempio, dei fenomeni della natura), cioè nel grado di preponderanza dei legami puramente reali o metaforici; le differenze nel grado del momento lirico-soggettivo, del grado della struttura d'intreccio, del grado e del carattere della sublimazione, ecc.

Per quanto differenti siano i tipi e le varietà degli idilli, tutti hanno - dal punto di vista del problema che ci interessa - alcuni tratti comuni, determinati dal loro rapporto comune con la totale unità del tempo folclorico. Ciò si esprime prima di tutto nel particolare rapporto del tempo con lo spazio nell'idillio: l'organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla [p. 373] casa natia. La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. Questo piccolo mondo spaziale è limitato e autosufficiente, e non è legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo. Ma la serie di vita delle generazioni localizzata in questo limitato mondo spaziale può essere illimitatamente lunga. L'unità della vita delle

generazioni (in generale, della vita degli uomini) nell'idillio per lo più è determinata dall'unità di luogo, dal secolare attaccamento della vita delle generazioni a un solo luogo, dal quale questa vita in tutti i suoi eventi non è separabile. L'unità del luogo di vita delle generazioni attenua e mitiga tutti i confini temporali tra le vite individuali e tra le diverse fasi di una stessa vita. L'unità di luogo avvicina e fonde la culla e la tomba (lo stesso cantuccio, la stessa terra), l'infanzia e la vecchiaia (lo stesso bosco e fiume, gli stessi tigli, la stessa casa), la vita delle diverse generazioni vissute nelle stesse condizioni e spettatrici delle stesse cose. Questa attenuazione di tutti i confini del tempo, determinata dall'unità di luogo, favorisce decisamente la creazione di quella ritmicità ciclica del tempo che è caratteristica dell'idillio.

Un'altra peculiarità dell'idillio è il suo rigoroso limitarsi soltanto a uno scarsissimo numero di realtà fondamentali della vita. L'amore, la nascita, la morte, il matrimonio, il lavoro, il mangiare e il bere, le età: ecco le principali realtà della vita idillica. Esse sono contigue nello stretto piccolo mondo dell'idillio, tra loro non ci sono bruschi contrasti, e sono tutte di pari dignità (in ogni caso, aspirano a questo). Rigorosamente parlando, l'idillio non conosce la quotidianità. Tutto ciò che è vita quotidiana rispetto agli importanti e irripetibili eventi biografici e storici, qui costituisce proprio l'essenza della vita. Ma tutte queste fondamentali realtà della vita sono date, nell'idillio, non in un aspetto crudamente realistico (come in Petronio), bensì in forma attenuata, entro certi limiti sublimata. Così, la sfera sessuale quasi sempre entra nell'idillio soltanto in forma sublimata.

Infine, la terza peculiarità dell'idillio, strettamente legata alla prima, è l'unione della vita umana e della vita della natura, l'unità del loro ritmo, il comune linguaggio per i fenomeni della natura e gli eventi della vita umana. Naturalmente, nell'idillio questo comune linguaggio per lo più è diventato [p. 374] puramente metaforico e solo in piccola parte è rimasto reale (soprattutto nell'idillio dei lavori campestri).

Nell'idillio amoroso tutti i momenti da noi indicati sono espressi nel modo più debole. Alla convenzionalità, complicatezza e separazione sociale della vita privata qui si contrappone una semplicità di vita in seno alla natura, semplicità che però è puramente convenzionale; la vita qui è ridotta a un amore perfettamente sublimato. Al di là dei suoi momenti convenzionali, metaforici e stilizzati tuttavia si sentono vagamente la totale unità folclorica del tempo e gli antichi vicinati. E' per questo che l'idillio amoroso è potuto diventare la base di una varietà romanzesca ed entrare come componente in altre varietà romanzesche (ad esempio, in Rousseau). Ma particolarmente produttivo, nella storia del romanzo, l'idillio amoroso si è dimostrato non nella sua forma pura, bensì unito all'idillio familiare (Werther) e a quello dei lavori campestri (romanzi regionalistici).

L'idillio familiare allo stato puro non si incontra quasi mai, ma, unito a quello dei lavori campestri, ha un grandissimo significato. Qui si raggiunge la massima vicinanza al tempo folclorico, qui si svelano nel modo più pieno gli antichi vicinati ed è possibile la più grande realistica. Questo idillio, infatti, si orienta non su una vita pastorale convenzionale e in tal forma del tutto inesistente, bensì sulla vita reale dell'agricoltore nell'ambito della società feudale o postfeudale, anche se questa vita in vario grado è idealizzata e sublimata (il grado di questa idealizzazione è assai diverso). Di particolare importanza è il carattere lavorativo di questo idillio (già nelle Georgiche di Virgilio); il momento del lavoro agricolo crea il legame e la comunanza reale dei fenomeni

della natura e degli eventi della vita umana (a differenza del legame metaforico nell'idillio amoroso); inoltre è particolarmente importante che il lavoro agricolo trasfiguri tutti i momenti della vita quotidiana, li privi del loro meschino carattere privato, puramente di consumo e li renda eventi essenziali della vita. Così, si mangia il prodotto creato dal proprio lavoro; esso è legato alle immagini del processo produttivo e in esso (nel prodotto) permangono realmente il sole, la terra, la pioggia (e non come legame metaforico). Così, anche il vino è immerso nel processo della sua coltivazione e produzione e la sua degustazione è inseparabile dalle feste [p. 375] legate ai cicli agricoli. Il mangiare e il bere hanno, nell'idillio, un carattere sociale o - il più delle volte - un carattere familiare: mangiando, s'incontrano le generazioni, le età. Tipico dell'idillio è il vicinato del cibo e dei bambini (anche nel Werther abbiamo il quadro idillico di Lotte che dà da mangiare ai bambini); questo vicinato è permeato dal principio della crescita e del rinnovamento della vita. Nell'idillio i bambini spesso sono la sublimazione dell'atto sessuale e del concepimento e sono legati alla crescita, al rinnovamento della vita, alla morte (i bambini e il vegliardo, il gioco dei bambini sulla tomba, ecc.). Il significato e la funzione dell'immagine dei bambini negli idilli di questo tipo è grandissimo. Proprio di qui, ancora avvolti dall'atmosfera dell'idillio, i bambini sono entrati per la prima volta nel romanzo.

Come illustrazione di ciò che abbiamo detto sul mangiare e sul bere negli idilli, può servire il noto idillio di Hebel *La gelatina d'avena* (*Das Habermuss*) tradotto da *ʔzukovskij* (*Ovsjanyj kisel'*), anche se l'elemento didattico in esso indebolisce alquanto la forza degli antichi vicinati (in particolare, del vicinato dei bambini e del cibo).

Ripetiamo, i membri degli antichi vicinati nell'idillio compaiono in parte in forma sublimata, in parte viene del tutto tralasciato questo o quel membro, la vita quotidiana non sempre è trasfigurata fino in fondo, soprattutto negli idilli realistici dell'ultimo periodo (XIX secolo). E' sufficiente ricordare un idillio come *I proprietari di vecchio stampo* (*Starosvetskie pomeščiki*) di Gogol': qui il lavoro è del tutto assente, però gli altri membri del vicinato sono rappresentati in modo abbastanza completo (alcuni in forma estremamente sublimata): la vecchiaia, l'amore, il mangiare, la morte; il mangiare, che occupa qui un posto grandissimo, è trattato sul piano puramente quotidiano (poiché non c'è il momento lavorativo).

Nel XVIII secolo, quando il problema del tempo nella letteratura era posto in modo particolarmente acuto e netto e quando si risvegliava un nuovo sentimento del tempo, la forma dell'idillio assunse un grandissimo significato. Meraviglia la ricchezza e la varietà di specie dell'idillio del XVIII secolo (soprattutto nella Svizzera tedesca e in Germania). Sorse qui anche una particolare forma di elegia di tipo meditativo, con un forte momento idillico (sulla base della [p. 376] tradizione classica): le varie meditazioni cimiteriali coi vicinati della tomba, dell'amore, della nuova vita, della primavera, dei bambini, della vecchiaia, ecc. Un esempio, con una fortissima sfumatura idillica, è la *Elegia scritta in un cimitero campestre* (*Elegy Written in a Country Churchyard*) di Gray (tradotta in russo da *ʔzukovskij*). Nei romantici, che continuarono questa tradizione, i suddetti vicinati elegiaci (fondamentalmente, dell'amore e della morte) sono sottoposti a una radicale reinterpretazione (Novalis).

In alcuni idilli del XVIII secolo il problema del tempo raggiunge il livello della presa di coscienza filosofica; l'autentico tempo organico della vita idillica è contrapposto qui al tempo frenetico e

frammentato della vita cittadina o persino al tempo storico (Incontro insperato [Unverhofftes Wiedersehen] di Hebel, tradotto da Ćukovskij [NeoĆidannoe svidanie]).

Il significato dell'idillio per lo sviluppo del romanzo, come già abbiamo detto, è stato enorme. E' un significato che finora non è stato inteso e valutato nel debito modo, per cui deformate sono tutte le prospettive della storia del romanzo. Qui noi possiamo trattare questo grande problema solo in modo assai superficiale.

L'influsso dell'idillio sullo sviluppo del romanzo dell'età moderna si manifesta in cinque direzioni principali: 1) l'influsso dell'idillio, del tempo e dei vicinati idillici sul romanzo regionalistico; 2) il tema della distruzione dell'idillio nel romanzo di educazione in Goethe e nei romanzi di tipo sterniano (Hippel, Jean Paul); 3) l'influsso dell'idillio sul romanzo sentimentale di tipo russoiano; 4) l'influsso dell'idillio sul romanzo familiare e sul romanzo delle generazioni e infine 5) l'influsso dell'idillio sui romanzi di diverse varietà (l'«uomo del popolo» nel romanzo).

Nel romanzo regionalistico vediamo direttamente lo sviluppo dell'idillio familiar-lavorativo, agricolo o artigianale verso la grande forma del romanzo. Lo stesso principio fondamentale del regionalismo nella letteratura - l'indissolubile legame secolare tra il processo della vita delle generazioni e una località limitata - ripete il rapporto puramente idillico del tempo con lo spazio, l'unità idillica del luogo dove si svolge tutto il processo vitale. Nel romanzo regionalistico lo stesso processo vitale si fa ampio e dettagliato (il che è inevitabile [p. 377] all'interno del romanzo) e l'aspetto ideologico (la lingua, le credenze, la morale, i costumi) avanza in primo piano, ma anche questo aspetto è mostrato nella sua connessione indissolubile con una località limitata. Come nell'idillio, nel romanzo regionalistico sono attenuati tutti i confini temporali, e il ritmo della vita umana si armonizza col ritmo della natura. Sulla base di questa soluzione idillica del problema del tempo nel romanzo (in ultima analisi, su una base folclorica) si trasfigura la vita quotidiana: i suoi momenti diventano eventi essenziali ed acquistano significato d'intreccio. Su questa stessa base, il romanzo regionalistico presenta anche tutti i vicinati folclorici caratteristici dell'idillio. Significato essenziale qui, come nell'idillio, hanno le età e la ripetibilità ciclica del processo vitale. I protagonisti del romanzo regionalistico sono gli stessi dell'idillio: contadini, artigiani, pastori e maestri di villaggio.

Nonostante l'elaborazione molto profonda di alcuni motivi del romanzo regionalistico (soprattutto in autori come Jeremias Gotthelf, Karl Immermann, Gottfried Keller), la sua utilizzazione del tempo folclorico è estremamente limitata. Qui non c'è un'emblematica realistica vasta e profonda e il significato non supera la limitatezza storico-sociale delle immagini. La ciclicità qui si manifesta in modo estremamente netto e quindi il principio della crescita e dell'eterno rinnovamento della vita è attenuato, separato dalla progressione storica e persino contrapposto a essa; perciò la crescita qui si trasforma in un assurdo segnare il passo della vita che si ferma nel medesimo punto, al medesimo livello dello sviluppo storico.

Molto più essenziale è la rielaborazione del tempo idillico e dei vicinati idillici in Rousseau e nei fenomeni letterari a lui affini del periodo successivo. Questa rielaborazione avviene in due direzioni: prima di tutto, i principali momenti dell'antico complesso - la natura, l'amore, la famiglia e la procreazione, la morte - si isolano e si sublimano su un alto piano filosofico, come delle eterne, grandi e sagge forze della vita universale; in secondo luogo,

questi elementi sono destinati a una coscienza individuale separata e, dal punto di vista di questa coscienza, lo sono come forze che medicano, purificano e tranquillizzano questa coscienza, forze alle quali essa deve abbandonarsi e sottomettersi e con le quali deve fondersi.

[p. 378] Qui, in tal modo, il tempo folclorico e gli antichi vicinati sono dati dal punto di vista del grado contemporaneo (contemporaneo a Rousseau e agli altri rappresentanti di questo tipo) di sviluppo della società e della coscienza, per il quale essi diventano uno stato ideale perduto della vita umana. Con questo stato ideale bisogna entrare di nuovo in comunione, ma ormai a un nuovo grado di sviluppo. Che cosa deve essere conservato di questo nuovo grado di sviluppo, i vari autori lo stabiliscono in modo diverso (neppure in Rousseau c'è un unico punto di vista), ma, in ogni caso, si conserva l'aspetto interno della vita e - nella maggior parte dei casi - l'individualità (la quale, è vero, si trasfigura).

La sublimazione filosofica muta nettamente la fisionomia degli elementi del complesso. L'amore diventa una forza elementare, misteriosa e - per lo più - fatale agli amanti e si sviluppa in forma interiore, in vicinato con la natura e con la morte. Accanto a questo nuovo aspetto dell'amore si conserva di solito anche il suo aspetto puramente idillico, vicino alla famiglia, ai bambini, al mangiare (così, in Rousseau: l'amore di Saint-Preux e di Julie, da una parte, e la vita familiare di Julie e Volmar, dall'altra). Nello stesso modo muta anche l'aspetto della natura a seconda se essa è in vicinato con l'amore tempestoso oppure con il lavoro.

Conformemente a ciò muta anche l'intreccio. Nell'idillio, di regola, non c'era alcun protagonista estraneo al mondo idillico. Nel romanzo regionalistico a volte compare un protagonista che si stacca dalla integrità locale, va in città e perisce o, come il figliol prodigo, ritorna nell'integrità natia. Nei romanzi della linea russoiana i protagonisti principali si situano al grado contemporaneo di sviluppo della società e della coscienza, rientrano nelle serie individuali separate della vita e sono visti nel loro aspetto interiore. Essi si sanano grazie al contatto con la natura e con la vita dei semplici e da questi imparano la saggezza verso la vita e la morte oppure abbandonano per sempre la cultura e cercano di aderire pienamente all'integrità di una collettività primitiva (come René in Châteaubriand e Olenin in Tolstoj).

La linea russoista ha avuto un significato profondamente progressivo. Essa è priva della limitatezza del regionalismo. Qui non c'è il desiderio disperato di conservare le vestigia morenti dei piccoli mondi patriarcali (provinciali), per di più [p. 379] fortemente idealizzati. Al contrario, la linea russoista, dando una sublimazione filosofica all'antica integrità, ne fa un ideale per il futuro e prima di tutto vede in essa la base e la norma per una critica dello stato presente della società. Questa critica per lo più è bilaterale: essa è diretta contro la gerarchia, la disuguaglianza, l'arbitrio assoluto, le false convenzioni sociali del mondo feudale, ma anche contro l'anarchia della cupidigia e l'individuo borghese, egoista e dissociato.

9. Il cronotopo idillico nel romanzo (continuazione)

A una radicale rielaborazione, dovuta a un netto impoverimento, è sottoposto il momento idillico del romanzo familiare e di quello

delle generazioni. Del tempo folclorico e degli antichi vicinati qui resta soltanto ciò che può essere reinterpreted e conservato sul terreno della famiglia borghese ancestrale. Tuttavia il legame tra il romanzo familiare e l'idillio si manifesta in tutta una serie di momenti essenziali, e da questo legame è determinato il nucleo fondamentale, familiare appunto, di questo romanzo.

La famiglia del romanzo familiare, naturalmente, non è più la famiglia idillica. Essa è staccata dall'angusta località feudale, dall'immutabile ambiente naturale che la nutriva nell'idillio, dai natii monti, campi, fiume, bosco. L'unità idillica del luogo, nel migliore dei casi, si limita alla casa familiare e ancestrale cittadina, alla parte immobile della proprietà capitalistica. Ma anche questa unità di luogo nel romanzo familiare è lungi dall'essere obbligatoria. Anzi, il distacco del tempo della vita da una determinata e limitata località spaziale, il peregrinaggio dei protagonisti prima di farsi una famiglia e una posizione materiale, tutto ciò è una peculiarità essenziale della varietà classica del romanzo familiare. Si tratta appunto, per i protagonisti principali, di ottenere una salda sistemazione familiare e materiale, di superare l'elementarità dei casi fortuiti (incontri fortuiti con persone fortunate, situazioni e avvenimenti casuali) che segna l'inizio della loro esistenza. Si tratta di creare legami sostanziali, cioè familiari con gli uomini, di limitare il mondo a un determinato luogo e a una determinata ristretta cerchia di persone care, cioè alla cerchia familiare. Spesso il protagonista principale all'inizio è una persona senza casa, senza famiglia, senza beni, che vaga per un mondo estraneo tra gente estranea; le sue sventure sono fortunate come i suoi successi; incontra per caso persone che per ragioni a tutta prima incomprensibili risultano suoi [p. 380] nemici o benefattori (in seguito tutto questo si spiega coi legami familiari e ancestrali). Il movimento del romanzo porta il protagonista principale (o i protagonisti) dal vasto ma estraneo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia, dove non c'è nulla di estraneo, fortuito, incomprensibile, dove si ristabiliscono i rapporti autenticamente umani, dove sulla base familiare si ricostituiscono gli antichi vicinati: amore, matrimonio, procreazione, serena vecchiaia dei ritrovati genitori, agapi familiari. Questo mondo idillico ristretto e impoverito è il filo conduttore e l'accordo finale del romanzo. Tale è lo schema della varietà classica del romanzo familiare aperto dal Tom Jones di Fielding (con certe modifiche adeguate esso costituisce la base anche del Peregrino Pickle di Smollett). Altro schema (la cui base è posta da Richardson): nel piccolo mondo familiare irrompe una forza estranea che minaccia di distruggerlo. Diverse variazioni del primo schema classico definiscono i romanzi di Dickens, massima vetta del romanzo familiare europeo.

I momenti idillici sono sporadicamente disseminati nel romanzo familiare. Qui si svolge una lotta continua tra rapporti disumanamente estranei e rapporti di umanità degli individui, su una base patriarcale o astrattamente umanistica. Nel vasto mondo estraneo e freddo sono sparpagliati caldi cantucci di umanità e di bontà.

Il momento idillico è determinante anche nel romanzo delle generazioni (Thackeray, Freytag, Galsworthy, Thomas Mann). Ma per lo più il tema centrale è qui la distruzione dell'idillio e dei rapporti patriarcali e idillico-familiari.

Il motivo della distruzione dell'idillio (inteso in senso ampio) diventa uno dei temi principali della letteratura della fine del XVIII secolo e della prima metà del XIX secolo. Il tema della distruzione dell'idillio artigianale passa persino nella seconda metà del XIX secolo (il Meister Timpe di Kretzer). Nella letteratura

russe, naturalmente, i confini cronologici di questo fenomeno sono spostati alla seconda metà del XIX secolo.

La trattazione del tema della distruzione dell'idillio può essere, ovviamente, sempre diversa. Queste diversità sono determinate sia dalla varia comprensione e valutazione del [p. 381] mondo idillico distrutto, sia dalla varia valutazione della forza distruggitrice, cioè del nuovo mondo capitalistico.

Secondo la linea classica principale - la linea di Goethe, Goldsmith, Jean Paul - il mondo idillico distrutto è trattato non come il nudo fatto del passato feudale morente, in tutta la sua limitatezza storica, ma con una certa sublimazione filosofica (russoistica): in primo piano viene posta la profonda umanità dell'uomo idillico e l'umanità dei rapporti tra gli uomini, poi l'integrità della vita idillica, il suo legame organico con la natura, accentuando in modo particolare il lavoro idillico, non meccanizzato e, infine, gli oggetti idillici, non distaccati dal lavoro personale, legati indissolubilmente a questo lavoro e alla vita quotidiana idillica. Nello stesso tempo sono sottolineate l'angustia e l'isolamento del piccolo mondo idillico.

A questo piccolo mondo condannato a finire si contrappone un mondo vasto ma astratto, dove gli uomini sono disuniti, isolati e egoisticamente pratici, dove il lavoro è differenziato e meccanizzato, dove gli oggetti non sono legati al lavoro personale. Questo grande mondo deve essere ricostruito su basi nuove, deve essere reso natio, deve essere umanizzato. Bisogna trovare un nuovo rapporto con la natura, non con la piccola natura del cantuccio natio, ma con la grande natura del grande mondo, con tutti i fenomeni del sistema solare, con le ricchezze minerarie del sottosuolo, con la molteplicità geografica dei paesi e dei continenti. Al posto della collettività idillica limitata è necessario trovare una nuova collettività, capace di abbracciare l'intera umanità. Così, per sommi capi, si pone il problema nell'opera di Goethe (in modo particolarmente chiaro nella seconda parte del Faust e negli Anni di peregrinazione [Wilhelm Meisters Wanderjahre]) e degli altri rappresentanti di questa linea. L'uomo deve educare o rieducare se stesso alla vita in questo mondo grande e a lui estraneo, deve farlo suo, renderlo natio. Secondo la definizione di Hegel, il romanzo deve educare l'uomo alla vita nella società borghese. Questo processo di educazione comporta la rottura di tutti i vecchi legami idillici e l'espatrio dell'uomo. Il processo di rieducazione personale dell'uomo s'intreccia qui al processo di demolizione e ricostruzione di tutta la società, cioè al processo storico.

In modo alquanto diverso si pone questo stesso problema [p. 382] nei romanzi di formazione di un'altra linea, rappresentata da Stendhal, Balzac, Flaubert (in Russia, da Gončarov). Qui si tratta prima di tutto del crollo e della demolizione della concezione e della psicologia idilliche, inadeguate al nuovo mondo capitalistico. Qui nella maggior parte dei casi non c'è una sublimazione filosofica dell'idillio. Si raffigura il crollo, nel contesto del centro capitalistico, di un idealismo provinciale o del romanticismo provinciale di protagonisti per nulla idealizzati; non è idealizzato neppure il mondo capitalistico: se ne svela l'inumanità, la negazione di ogni caposaldo morale (formatosi ai gradi precedenti di sviluppo), la disgregazione (sotto l'influsso del denaro) di tutti i precedenti rapporti umani (amore, famiglia, amicizia), la degenerazione del lavoro creativo dello scienziato, dell'artista, ecc. L'uomo positivo del mondo idillico diventa ridicolo, pietoso e inutile, e viene distrutto oppure si rieduca e diventa un rapace egoista.

Un posto particolare è occupato dai romanzi di Gončarov, che fondamentalmente aderiscono alla seconda linea (soprattutto Una

storia comune [Obyknovennaja istorija]). In Oblomov il tema è elaborato con estrema chiarezza e nettezza. L'idillio a Oblomovka e poi nella Vyborgskaja storona (con l'idillica morte di Oblomov) è raffigurato con assoluto realismo. Nello stesso tempo è mostrata l'estrema umanità di quell'uomo idillico che è Oblomov, nonché la sua «angelica purezza». Nell'idillio (soprattutto nella Vyborgskaja storona) si rivelano tutti i vicinati idillici principali: il culto del mangiare e del bere, i bambini, l'atto sessuale, la morte, ecc. (emblematica realistica). Si sottolinea l'aspirazione di Oblomov alla stabilità, alla permanenza dell'ambiente, il suo terrore del trasferimento, il suo atteggiamento verso il tempo.

Deve essere messa in particolare rilievo la linea idillico-rabelesiana, rappresentata da Sterne, Hippel e Jean Paul. L'unione del momento idillico (anzi idillico-sentimentale) col rabelesismo in Sterne (e negli sterniani), dopo tutto ciò che abbiamo detto, non costituisce affatto qualcosa di strano. Sulla linea del folclore la loro affinità è evidente, anche se si tratta di rami diversi dello sviluppo letterario del complesso folclorico.

L'ultima direzione dell'influsso dell'idillio sul romanzo si ha quando nel romanzo penetrano soltanto singoli momenti del complesso idillico. L'uomo del popolo nel romanzo molto [p. 383] spesso è di origine idillica. Tali sono le immagini dei servi in Walter Scott (Savel'ic nella Figlia del capitano [Kapitanskaja dočka] di Puškin), in Dickens, nel romanzo francese (da Una vita [Une vie] di Maupassant alla Françoise di Proust), tutte queste immagini di alverniesi e di bretoni, portatrici di saggezza popolare e di localismo idillico. L'uomo del popolo compare nel romanzo come portatore di una saggezza verso la vita e la morte che è stata obliata dalle classi dominanti (Platon Karataev in Tolstoj). Con particolare frequenza si impara da lui appunto a diventare saggi di fronte alla morte (Tre morti [Tri smerti] di Tolstoj). La sua immagine spesso ispira anche una particolare trattazione letteraria del mangiare, del bere, dell'amore, della procreazione. Egli è il portatore dell'eterno lavoro produttivo. Spesso troviamo in primo piano la sana (smascheratrice) incomprendione che l'uomo del popolo ha della falsità delle convenzioni.

Tali sono le direzioni principali dell'influsso del complesso idillico sul romanzo dell'età moderna. E qui noi chiudiamo la nostra breve rassegna delle forme essenziali di elaborazione letteraria del tempo folclorico e degli antichi vicinati. Questa rassegna crea lo sfondo necessario anche per percepire correttamente le peculiarità del mondo rabelesiano (nonché di altri fenomeni che noi qui non prenderemo in considerazione).

A differenza di tutti i tipi, da noi analizzati, di elaborazione dell'antico complesso, tranne quello aristofanesco e lucianesco, nel mondo di Rabelais ha un significato decisivo il riso.

Tra tutti i momenti dell'antico complesso solo il riso non è mai stato sottoposto a sublimazione né religiosa, né mistica, né filosofica. Esso non ha mai avuto un carattere ufficiale e persino nella letteratura i generi comici sono sempre stati i più liberi, i meno regolamentati.

Dopo la caduta del mondo antico, l'Europa non ha conosciuto un solo culto, un solo rito, una sola cerimonia statale o ufficiale, una sola festività, un solo genere e stile letterario ufficiale al servizio della chiesa o dello stato (inni, preghiere, formule sacrali, dichiarazioni, manifesti, ecc.), in cui il riso fosse legittimato (nel tono, nello stile, nella lingua), sia pure nelle forme più attenuate dell'umorismo e dell'ironia.

L'Europa non ha conosciuto né la mistica, né la magia del [p. 384] riso; il riso non è mai stato contaminato neppure dal semplice «burocratismo», dall'ufficialità necrotizzata. Perciò il riso non ha potuto degenerare e mentire come ha mentito ogni serietà, in particolare quella patetica. Il riso è rimasto fuori della menzogna ufficiale, rivestita delle forme della serietà patetica. Perciò tutti i generi letterari alti e seri, tutte le forme alte di lingua e di stile, tutte le locuzioni dirette, tutti gli standard della lingua si sono impregnati di menzogna, di cattiva convenzionalità, di ipocrisia e di falsità. Soltanto il riso è rimasto immune dall'infezione della menzogna.

Noi ci riferiamo al riso non come atto biologico e psicofisiologico, ma al riso nella sua realtà culturale storico-sociale oggettivata e, prima di tutto, nella sua espressione verbale. Nella parola il riso si manifesta nei più eterogenei fenomeni, i quali finora non sono stati sottoposti a uno studio storico-sistematico sufficientemente profondo e coerente. Accanto all'uso poetico della parola «nel significato non proprio», cioè accanto ai tropi, esistono svariatissime forme di un altro tipo di uso indiretto della lingua: l'ironia, la parodia, l'umorismo, lo scherzo, la comicità di varie specie, ecc. (una classificazione sistematica manca). Tutta la lingua nel suo complesso può essere usata in un significato non proprio. In tutti questi fenomeni si sottopone a reinterpretazione il punto di vista stesso racchiuso nella parola, la modalità della lingua e lo stesso rapporto della lingua con l'oggetto e il rapporto della lingua con il parlante. Si ha qui uno spostamento dei piani della lingua, l'avvicinamento di ciò che è inunificabile e l'allontanamento di ciò che è associato, la distruzione dei vicinati consueti e la creazione di vicinati nuovi, la distruzione degli standard della lingua e del pensiero. Qui continuamente si sconfinava oltre i limiti dei rapporti intralinguistici. Inoltre, qui si presuppone un continuo sconfinamento oltre i limiti di una data totalità verbale isolata (non si può capire la parodia se non la si riferisce al materiale parodiato, cioè se non si esce dai limiti di un contesto dato). Tutte queste peculiarità delle forme di espressione del riso nella parola creano la loro forza particolare e la loro capacità di sgusciare l'oggetto dai falsi involucri ideologico-verbali che lo avvolgono. E' questa capacità che Rabelais porta al massimo grado di sviluppo.

La forza eccezionale e il radicalismo del riso di Rabelais si spiegano prima di tutto con la sua profonda base folclorica, [p. 385] col suo legame con gli elementi dell'antico complesso: con la morte, la nascita della nuova vita, la fecondità, la crescita. E' un riso autenticamente universale, che gioca con tutte le cose del mondo, le più meschine e le più grandi, le lontane e le vicine. Questo legame con le realtà fondamentali della vita, da una parte, e la più radicale distruzione di tutti i falsi involucri ideologico-verbali che hanno pervertito e disunito queste realtà, dall'altra, distinguono con nettezza il riso rabelesiano dal riso degli altri rappresentanti del grottesco, dell'umorismo, della satira, dell'ironia. In Swift, Sterne, Voltaire e Dickens vediamo un sistematico rimpicciolimento del riso rabelesiano, una progressiva attenuazione dei suoi legami col folclore (questi sono ancora forti in Sterne e in particolare in Gogol') e il distacco dalle grandi realtà della vita.

Qui ci accostiamo di nuovo al problema delle fonti particolari di Rabelais e dell'enorme significato che per lui hanno avuto le fonti extraletterarie. Egli attinge prima di tutto alla sfera non ufficiale del linguaggio, satura di bestemmie, semplici e complicate, di oscenità di altro tipo, con un'enorme quantità di parole e di

espressioni legate alle bevute. Questa sfera del linguaggio non ufficiale (maschile) riflette tuttora una mole rabelesiana di oscenità, parole sull'ubriachezza, sugli escrementi, ecc., ma in forma stereotipata e non creativa. In questa sfera non ufficiale del linguaggio dei bassi ceti urbani e contadini (ma soprattutto urbani) Rabelais ha saputo cogliere specifici punti di vista sul mondo, una specifica scelta di certe realtà, uno specifico sistema di lingua, nettamente distinto da quello ufficiale. In essa egli ha rilevato la totale assenza di sublimazioni e il particolare sistema di vicinati, estraneo alle sfere ufficiali del linguaggio e alla letteratura. Questa «rude franchezza delle passioni popolari», questa «libertà dei giudizi della piazza» (Pu^uskin) è stata usata ampiamente da Rabelais nel suo romanzo.

Già nella sfera non ufficiale del linguaggio si trovano - in forma intera o spezzata e sparsa - storielle correnti, brevi racconti, proverbi, giochi di parole, facezie, indovinelli erotici, filastrocche, ecc., cioè piccoli generi folclorici lessicali e d'altro tipo. Essi contengono analoghi punti di vista, un'analoga scelta di realtà (di temi), un'analoga loro disposizione e, infine, un analogo rapporto con la lingua.

Poi viene la produzione letteraria semiufficiale: storie di [p. 386] buffoni e di sciocchi, fabliaux, farse, facezie, novelle (come prodotti di elaborazione secondaria), libri popolari, fiabe, ecc. E infine ci sono le fonti propriamente letterarie, e prima di tutto quelle classiche (19).

Qualunque siano state queste fonti molteplici di Rabelais, esse sono tutte rielaborate da un unico angolo visuale e sono tutte sottomesse all'unità di un compito artistico-ideologico assolutamente nuovo. Perciò tutti i momenti tradizionali del romanzo di Rabelais acquistano un nuovo senso e svolgono nuove funzioni.

Ciò, prima di tutto, riguarda la struttura compositiva del romanzo. I primi due libri sono costruiti secondo lo schema tradizionale: la nascita del protagonista e le circostanze prodigiose della sua venuta al mondo; l'infanzia del protagonista: i suoi anni di studio; le sue imprese e le sue conquiste. Il IV libro è costruito secondo lo schema tradizionale del romanzo di viaggi. Il III libro è costruito secondo lo schema particolare (classico) del cammino intrapreso in cerca di consiglio e di ammaestramento: la visita agli oracoli, ai sapienti, alle scuole filosofiche, ecc. In seguito questo schema delle «visite» (ai notabili, ai vari rappresentanti dei gruppi sociali, ecc.) è stato molto diffuso nella letteratura dell'età moderna (Le anime morte [Mërtvye du^usi], Resurrezione).

Ma questi schemi tradizionali qui sono reinterpretati, poiché il materiale si presenta in un tempo folclorico. Il tempo biografico, nei primi due libri del romanzo, è dissolto nel tempo impersonale della crescita: della crescita e dello sviluppo del corpo umano, della crescita delle scienze e delle arti, della crescita della nuova concezione del mondo, della crescita del nuovo mondo accanto al vecchio mondo che muore e si decompone. La crescita non è qui associata a un determinato individuo come sua propria e va al di là dei limiti di ogni individualità: tutto nel mondo cresce, tutte le cose e i fenomeni, tutto il mondo cresce.

Perciò la formazione e il perfezionamento dell'individuo umano non sono separati qui dalla crescita storica e dal progresso culturale. I momenti e le fasi fondamentali di crescita e formazione sono trattati qui, secondo il folclore, non nella [p. 387] serie individuale isolata, ma nella totalità della vita generale onnicomprensiva del genere umano. E' molto importante sottolineare che in Rabelais manca del tutto l'aspetto individuale interiore della vita. L'uomo di Rabelais è tutto di fuori. Qui si tocca il limite

dell'esteriorizzazione dell'uomo. Nel corso di tutto l'enorme romanzo di Rabelais, infatti, non c'è un solo caso dove sia evocato il pensiero del protagonista, le sue emozioni, il suo monologo interiore. In questo senso, non c'è un mondo interiore in Rabelais. Tutto ciò che è nell'uomo, si esprime nell'azione e nel dialogo. In lui non c'è nulla che esista soltanto per lui e non possa essere adeguatamente reso pubblico (espresso all'esterno). Anzi, tutto ciò che è nell'uomo, acquista la pienezza del suo senso soltanto nell'espressione esterna: soltanto qui - nell'espressione esterna - esso si associa alla realtà autentica e al tempo autentico. Perciò anche il tempo qui è unitario, non scisso in aspetti interiori, senza escrescenze e impasses individuali interne: i suoi momenti si susseguono progressivamente in un sol mondo comune a tutti e in modo uguale per tutti. Perciò la crescita qui travalica ogni limitatezza individuale e diventa crescita storica. Perciò anche il problema del perfezionamento diventa qui problema della crescita di un nuovo uomo insieme con una nuova epoca storica, in un nuovo mondo storico, accanto alla morte del vecchio uomo e del vecchio mondo.

E' per questo che gli antichi vicinati si ricostituiscono qui su una base nuova e superiore. Essi sono liberati da tutto ciò che li divideva e li deformava nel vecchio mondo, da tutte le interpretazioni ultraterrene, dalle sublimazioni e dalle inibizioni. Queste realtà sono purificate dal riso, tratte fuori da tutti gli alti contesti che ne dividevano e deformavano la natura e riuniti nel contesto (piano) reale della libera vita umana. Esse sono date nel mondo delle possibilità umane liberamente realizzantesi. Queste possibilità non sono limitate da nulla. Sta in questo la peculiarità principale di Rabelais. Tutte le limitazioni storiche qui sono come distrutte, totalmente superate dal riso. Il campo resta alla natura umana, alla libera rivelazione di tutte le possibilità insite in essa. In questo senso, il mondo di Rabelais è diametralmente opposto al localismo limitato del mondo idillico. Rabelais dispiega su una nuova base i vasti spazi del mondo folclorico. Nell'ambito del mondo spazio-temporale e delle autentiche possibilità della [p. 388] natura umana la sua immaginazione non è frenata e limitata da nulla. Tutte le limitazioni sono lasciate al mondo che muore e che è deriso. Tutti i rappresentanti di questo mondo: monaci, teologi, guerrieri e cortigiani feudali, re (Picrocole, Anarche), giudici, dottori, ecc., sono ridicoli e condannati a morire. Essi sono completamente limitati e le loro possibilità si esauriscono tutte nella loro miserevole realtà. A loro si contrappongono Gargantua, Pantagruele, Ponocrate, Epistemone e, in parte, fra' Giovanni e Panurge (che superano la propria limitatezza). Queste sono le immagini delle illimitate possibilità umane.

I protagonisti principali - Gargantua e Pantagruele - non sono affatto dei re nel senso limitato in cui lo sono i re feudali Picrocole e Anarche; ma questo non è soltanto l'incarnazione dell'ideale del re-umanista, contrapposto a questi re feudali (anche se tale momento indubbiamente c'è); nella loro sostanza, essi sono immagini di re folclorici. A loro, come ai re dell'epos omerico, sono applicabili le parole di Hegel, secondo cui essi sono stati prescelti a protagonisti dell'opera «non per un senso di superiorità, ma per libertà totale della volontà creatrice realizzata nell'idea del regno». Simili protagonisti sono fatti re al fine di essere dotati delle massime possibilità e della massima libertà necessarie per realizzare pienamente se stessi, la propria umana natura. Re come Picrocole sono veri re di un mondo storico-sociale morente, limitati e miserevoli, come limitata e miserevole è la loro realtà storico-sociale. In essi non c'è alcuna libertà e alcuna possibilità.

Gargantua e Pantagruele sono dunque, fondamentalmente, re e giganti

folclorici. Perciò essi prima di tutto sono uomini che possono realizzare tutte le possibilità e le esigenze, insite nella natura umana, senza alcuna compensazione morale e religiosa della limitatezza, debolezza e povertà terrena. Da ciò è determinata anche l'originalità dell'immagine del grande uomo in Rabelais. Il grande uomo rabelesiano è profondamente democratico. Egli non si contrappone affatto alla massa come un essere eccezionale di un'altra natura. Anzi, egli è fatto dello stesso materiale universalmente umano di cui sono fatti tutti gli altri. Mangia, beve, defeca, scorreggia, solo che fa tutto questo in proporzioni grandiose. In lui non c'è nulla che sia incomprensibile e estraneo alla natura [p. 389] umana universale, alla massa. A lui si applicano perfettamente le parole di Goethe a proposito dei grandi uomini: «Gli uomini più grandi hanno semplicemente un volume più grande: hanno le stesse virtù e gli stessi difetti della maggioranza, ma in quantità maggiore». Il grande uomo rabelesiano è il grado massimo dell'uomo. Questa grandezza non può umiliare nessuno, poiché ciascuno vede in essa soltanto l'esaltazione della sua propria natura.

Per questo il grande uomo rabelesiano si differenzia essenzialmente da ogni eroismo che si contrappone alla massa degli altri uomini come alcunché di eccezionale per sangue, per natura, per esigenze e valutazioni della vita e del mondo (si differenzia quindi dall'eroismo del romanzo cavalleresco e barocco, dall'eroismo di tipo romantico e byroniano, dal superuomo nietzschiano). Ma egli si differenzia essenzialmente anche dall'esaltazione del «piccolo uomo», di cui si compensa la limitatezza e la debolezza reale vantandone l'altezza e la purezza morale (gli eroi e le eroine del sentimentalismo). Il grande uomo rabelesiano, cresciuto su una base folclorica, è grande non perché si differenzia dagli altri, ma per la sua umanità, è grande per la pienezza con cui manifesta e realizza tutte le possibilità umane, ed è grande nel mondo spazio-temporale reale; l'interno qui non si contrappone affatto all'esterno (l'uomo di Rabelais, come sappiamo, è tutto esteriorizzato in senso positivo).

Su una base folclorica è costruita anche l'immagine di Panurge. Ma qui questa base è buffonesca. Il buffone popolare è presente in questa immagine in modo molto più vivo e sostanziale che nei paralleli fenomeni del romanzo e della novella picaresca.

Su questa base folclorica delle immagini dei suoi protagonisti principali Rabelais sovrappone poi alcuni tratti, inerenti al suo ideale del monarca e dell'umanista, e altri tratti storico-reali. Ma, dietro, la base folclorica traluce chiaramente e crea la profonda emblematica realistica di queste immagini.

La libera crescita di tutte le possibilità umane è intesa da Rabelais, naturalmente, non su un piano angustamente biologico. Il mondo spazio-temporale di Rabelais è il cosmo di recente scoperto del Rinascimento. E', prima di tutto, il mondo geograficamente chiaro e distinto della cultura e della storia. Poi è l'Universo astronomicamente illuminato. L'uomo [p. 390] può e deve conquistare tutto questo mondo spazio-temporale. Anche le immagini di questa conquista tecnica dell'Universo sono date su una base folclorica. La pianta prodigiosa «pantagruelina» è l'«erba magica» del folclore mondiale.

Rabelais sembra svelare ai nostri occhi l'illimitato cronotopo universale della vita umana. E ciò era in perfetta armonia con l'incipiente epoca delle grandi scoperte geografiche e cosmologiche.

NOTE:

(19) Come già abbiamo detto, le fonti di Rabelais sono da noi analizzate particolareggiatamente nella nostra monografia su

10. Osservazioni conclusive

Il cronotopo determina l'unità artistica dell'opera letteraria nel suo rapporto con la realtà. Perciò esso comprende sempre un momento valutativo, che può essere separato dall'intero cronotopo artistico soltanto in un'analisi astratta. Nell'arte e nella letteratura tutte le determinazioni spazio-temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale. Il pensiero astratto può, naturalmente, pensare il tempo e lo spazio nella loro separatezza e prescindere dal loro momento valutativo-emozionale. Ma la viva intuizione artistica (che, s'intende, è piena di pensiero, ma non di pensiero astratto) nulla divide e da nulla prescinde. Essa coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza. L'arte e la letteratura sono impregnate di valori cronotopici di vario grado e estensione. Ogni motivo, ogni momento individuabile dell'opera d'arte è un valore di questo tipo.

Nei nostri saggi abbiamo analizzato soltanto i grandi cronotopi tipologici stabili, che determinano le più importanti varietà del romanzo nelle prime fasi del suo sviluppo. Qui, alla fine del nostro lavoro, ci limiteremo a ricordare e a sfiorare alcuni valori cronotopici di vario grado e estensione.

Nel primo saggio abbiamo trattato il cronotopo dell'incontro, nel quale predomina la sfumatura temporale, e che si distingue per l'alto grado d'intensità valutativo-emozionale. Il cronotopo, ad esso legato, della strada possiede una più ampia estensione, ma un'intensità valutativo-emozionale alquanto minore. Gli incontri nel romanzo avvengono di solito nella «strada». La «strada» è, per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada («sulla strada maestra») si [p. 391] intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età. Qui possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono disunte dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi e intrecciarsi vari destini. Qui si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite, complicandosi e concretizzandosi con le distanze sociali qui superate. E' il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra (formando le strade). Di qui anche la ricca metaforizzazione della strada-cammino: il «cammino della vita», «intraprendere una nuova strada», il «cammino storico», ecc.; la metaforizzazione della strada ha diverse forme e livelli, ma il perno centrale è il fluire del tempo.

La strada è particolarmente propizia alla raffigurazione di un evento governato dal caso (ma non solo tale evento). Diventa quindi comprensibile l'importante funzione d'intreccio che la strada ha nella storia del romanzo. La strada passa attraverso il romanzo classico di viaggi e di costumi, il Satyricon di Petronio e L'asino d'oro di Apuleio. Sulla strada s'immettono sui loro destrieri i protagonisti dei romanzi cavallereschi medievali, e spesso tutti gli eventi del romanzo si compiono sulla strada o sono concentrati intorno a essa (disposti su entrambi i suoi lati). Ma in un romanzo come il Parzival di Wolfram von Eschenbach, la reale strada-cammino del protagonista a Munsalwäsche diventa inavvertitamente una metafora della strada, del cammino della vita, del cammino dell'anima, cammino che ora avvicina a Dio ora allontana da lui (secondo gli errori e le cadute del protagonista e gli eventi che s'incontrano sul suo reale cammino). La strada ha determinato gli intrecci del romanzo picaresco spagnolo del XVI secolo (Lazarillo, Guzmàn). Tra il XVI e il XVII

secolo, sulla strada si immise, sul suo cavallo, don Chisciotte per incontrarvi tutta la Spagna, dal galeotto al duca. Questa strada è già profondamente intensificata dal flusso del tempo storico, dalle tracce e dai segni del corso del tempo, dai connotati dell'epoca. Nel XVII secolo sulla strada, intensificata dagli eventi della guerra dei trent'anni, compare *Simplicissimus*. La strada continua a stendersi, mantenendo il suo significato [p. 392] centrale, anche attraverso opere nodali nella storia del romanzo come *Francion* di Sorel e *Gil Blas* di Le Sage. Il suo significato si conserva, anche se attenuato, nei romanzi di De Foe (picareschi) e in Fielding. La strada e gli incontri che vi avvengono mantengono il loro significato d'intreccio anche negli *Anni di noviziato* [Wilhelm Meisters Lehrjahre] e negli *Anni di peregrinazione* di Wilhelm Meister (anche se muta sostanzialmente il loro senso ideologico, poiché sono reinterpretate in modo radicale le categorie del «caso» e del «destino»). Su una strada semireale, semimetaforica si immettono l'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e gli altri protagonisti del romanzo romantico. Infine, il significato della strada e degli incontri che vi avvengono si conserva nel romanzo storico: in Walter Scott e soprattutto nel romanzo storico russo. Ad esempio, *Jurij Miloslavskij di Zagoskin* è costruito su questo cronotopo. L'incontro di Grinëv con Pugačëv durante il viaggio e nella bufera di neve determina l'intreccio della *Figlia del capitano*. Ricordiamo anche la funzione che la strada ha nelle *Anime morte* di Gogol' e nel *Chi vive bene in Russia?* (*Komu na Rusi žit' choro'so?*) di Nekrasov.

Senza toccare qui il problema del mutamento delle funzioni della «strada» e dell'«incontro» nella storia del romanzo, rileveremo soltanto una caratteristica importantissima della «strada» che è comune a tutte le varietà di romanzo enumerate: la strada passa attraverso il proprio paese natio, e non un esotico paese straniero (la Spagna di *Gil Blas* è convenzionale, e la temporanea permanenza di *Simplicissimus* in Francia non è essenziale, poiché l'estraneità del paese straniero qui è presunta e non c'è ombra di esotismo); svelata e mostrata è la varietà storico-sociale di questo paese natio (perciò, se qui si può parlare di esotismo, è soltanto di un «esotismo sociale»: i «tuguri», i «bassifondi», gli ambienti della malavita). In questa sua funzione la «strada» è stata usata anche fuori del romanzo, in generi letterari privi d'intreccio, come i viaggi pubblicistici del XVIII secolo (un esempio classico è il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* [Pute'sestvie iz Peterburga v Moskvu] di Radiščev) e nelle note di viaggio pubblicistiche della prima metà del XIX secolo (ad esempio, in Heine). Per questa peculiarità della «strada» le enumerate varietà di romanzo si differenziano da un'altra linea: quella del romanzo di peregrinazioni, rappresentata dal romanzo [p. 393] antico di viaggi, dal romanzo sofisticato greco (all'analisi del quale abbiamo dedicato il primo saggio del presente lavoro), dal romanzo barocco del XVII secolo. In questi romanzi una funzione analoga a quella della strada è svolta dal «mondo straniero», che il mare e la lontananza separano dal paese natale.

Verso la fine del XVIII secolo in Inghilterra si forma e si stabilizza nel cosiddetto romanzo «gotico» o «nero» un nuovo territorio di compimento degli eventi romanzeschi: il castello (per la prima volta, in questo senso, nel *Castello di Otranto* [The Castle of Otranto] di Horace Walpole, poi nei romanzi di Radcliffe, Lewis, ecc.). Il castello è saturo di tempo, nel senso storico e stretto della parola, cioè è saturo del tempo del passato storico. Il castello è la dimora dei signori dell'epoca feudale (quindi anche delle figure storiche del passato), in esso si sono depositate visibilmente le tracce dei secoli e delle generazioni, improntando le varie parti della sua architettura, l'arredamento, le armi, la

galleria dei ritratti degli antenati, gli archivi di famiglia, gli specifici rapporti umani della successione dinastica, la trasmissione dei diritti ereditari. Infine, le leggende e le tradizioni animano coi ricordi degli eventi passati tutti gli angoli del castello e dei suoi dintorni. Il che crea la specifica pregnanza narrativa che il castello dispiega nei romanzi gotici.

La storicità del tempo castellano gli ha permesso di svolgere una funzione piuttosto importante nello sviluppo del romanzo storico. Il castello è giunto dai tempi antichi ed è rivolto al passato. Le tracce del tempo vi hanno, è vero, un certo carattere di museo e di antiquariato. Walter Scott seppe superare questo pericolo dell'antiquariato orientandosi principalmente sulla leggenda del castello, sul legame del castello col paesaggio storicamente inteso e interpretato. La coesione organica nel castello (col suo ambiente circostante) dei momenti-connotati spaziali e temporali e l'intensità storica di questo cronotopo determinano la sua produttività raffigurativa nelle varie fasi dello sviluppo del romanzo storico.

Nei romanzi di Stendhal e Balzac compare una nuova località di compimento degli eventi del romanzo: il salotto (in senso ampio). Naturalmente, non è in questi scrittori che esso fa la sua prima comparsa, ma in loro esso acquista la pienezza del suo significato come luogo di intersezione delle serie [p. 394] spaziali e temporali del romanzo. Dal punto di vista dell'intreccio o della composizione qui avvengono gli incontri (che ormai non hanno il precedente carattere specificamente fortuito dell'incontro sulla «strada» o nel «mondo straniero»), si annodano gli intrighi, si compiono spesso anche i loro scioglimenti e, infine, cosa di particolare importanza, avvengono i dialoghi, che acquistano un significato decisivo nel romanzo e svelano i caratteri, le «idee» e le «passioni» dei protagonisti.

Il significato che il salotto ha per la composizione e per l'intreccio è perfettamente comprensibile: durante la Restaurazione e la monarchia di Luglio, vi si trova il barometro della vita politica e di quella degli affari. Le reputazioni politiche, bancarie, sociali, letterarie vi erano costruite e distrutte, le carriere vi nascevano e finivano, i destini dell'alta politica e dell'alta finanza si compivano, il successo o l'insuccesso di un progetto di legge, di un libro, di una commedia, di un ministro o di una cortigiana-cantante si decidevano. Le gradazioni della nuova gerarchia sociale vi sono pienamente rappresentate (e riunite in un sol luogo e in un sol tempo). Infine, sotto forme concrete e visibili vi appare l'onnipotente potere del nuovo signore della vita: il denaro.

L'essenziale in tutto questo è l'intrecciarsi dello storico e del pubblico-sociale col privato e persino con l'intimo, l'intrecciarsi dell'intrigo privato personale con quello politico e finanziario, del segreto di Stato col segreto d'alcova, della serie storica con quella dei costumi e della biografia. Qui sono concentrati e condensati i connotati concretamente visibili sia del tempo storico sia di quello biografico e quotidiano, e nello stesso tempo essi sono strettissimamente intrecciati tra loro, fusi a formare gli unitari connotati dell'epoca. L'epoca diventa concretamente e narrativamente visibile.

Naturalmente, i grandi realisti - Stendhal e Balzac - non si servono soltanto del salotto come luogo di intersezione della serie temporale e spaziale e di condensazione delle tracce del corso del tempo nello spazio. E' un luogo tra gli altri. Balzac aveva una capacità eccezionale di «vedere» il tempo nello spazio. Ricordiamo almeno la splendida raffigurazione che egli fa delle case come storia materializzata, le immagini delle vie, della città, del paesaggio

rurale così come sono stati elaborati dal tempo, dalla storia. [p. 395] Consideriamo ancora un esempio di intersezione delle serie spaziale e temporale. In *Madame Bovary* di Flaubert l'azione si svolge in una «piccola città di provincia». La cittadina provinciale piccolo-borghese con la sua vita quotidiana stantia è un luogo estremamente diffuso di compimento degli eventi romanzeschi del XIX secolo (prima di Flaubert e dopo di lui). Essa presenta più varietà, tra le quali è molto importante quella idillica (nei regionalisti). Noi considereremo soltanto la varietà flaubertiana (anche se non è creata da Flaubert). Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono. Il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti (senza legami d'amore), intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. E' il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. Esso ci è noto nelle sue varietà in Gogol', Turgenev, Gleb Uspenskij, Тургенев, Чехов. I connotati di questo tempo sono semplici, rozzalemente materiali, saldamente fusi col tran tran locale: con le casette e le stanzucce della cittadina, le vie sonnolente, la polvere e le mosche, i club, il bigliardo, ecc. ecc. Il tempo qui è senza eventi e perciò sembra quasi fermato. Qui non avvengono né «incontri» né «distacchi». E' un tempo denso, vischioso, che si trascina nello spazio. Perciò esso non può essere il tempo fondamentale del romanzo. Il romanziere se ne serve come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche o è interrotto da esse, e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali evenziali (20) e energiche.

Ricorderemo qui un altro cronotopo pregno di alta intensità valutativo-emozionale: la soglia. Esso può unirsi al motivo dell'incontro, ma il suo completamento più essenziale è il cronotopo della crisi e della svolta di una vita. La parola [p. 396] stessa «soglia» già nella sua esistenza linguistica (accanto al suo significato reale) ha acquistato un significato metaforico e si è associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia). Nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita. In Dostoevskij, ad esempio, la soglia e i cronotopi, ad essa contigui, della scala, dell'anticamera e del corridoio, nonché i cronotopi, che li continuano, della via e della piazza sono i principali luoghi d'azione delle sue opere, luoghi dove si compiono gli eventi delle crisi, delle cadute, delle resurrezioni, dei rinnovamenti, delle illuminazioni, delle decisioni che determinano tutta la vita di un uomo. Insomma, in questo cronotopo il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico. In Dostoevskij, questi istanti decisivi entrano nei grandi cronotopi onnicomprensivi del tempo misterico e carnevalesco. Questi tempi coesistono, s'intersecano e s'intrecciano singolarmente nella sua opera come nel corso di lunghi secoli sono stati vicini nelle piazze popolari del medioevo e del Rinascimento (sostanzialmente, ma in forme alquanto diverse anche nelle piazze dell'antica Grecia e dell'antica Roma). In Dostoevskij, nelle vie e nelle scene di massa all'interno delle case (soprattutto nei salotti) quasi rinasce e traluce l'antica piazza misterico-carnevalesca (21). Con questo, naturalmente, non si esauriscono i cronotopi di

Dostoevskij: essi sono complessi e molteplici come le tradizioni che in essi si rinnovano.

A differenza di Dostoevskij, nell'opera di Tolstoj il cronotopo principale è il tempo biografico che fluisce negli spazi interni delle case e delle tenute nobiliari. S'intende, anche nelle opere di Tolstoj ci sono crisi, cadute, rinnovamenti, resurrezioni, ma essi non sono istantanei e non sfuggono al flusso del tempo biografico, al quale anzi sono fortemente [p. 397] saldati. Ad esempio, la crisi e l'illuminazione di Ivan Il'ic dura tutto l'ultimo periodo della sua malattia e si conclude soltanto prima della fine della vita. Duraturo e graduale, perfettamente biografico è anche il rinnovamento di Pierre Bezuchov. Meno duraturo, ma non istantaneo è il rinnovamento e il pentimento di Nikita (Il potere delle tenebre [Vlast' t'my]). In Tolstoj troviamo soltanto un'eccezione: il radicale rinnovamento, da nulla preparato e del tutto inatteso, di Brechunov nell'ultimo momento della sua vita (Padrone e lavoratore [Chozjain i rabotnik]). Tolstoj non pregiava l'istante e non cercava di riempirlo con qualcosa di essenziale e di decisivo; l'espressione «a un tratto» si incontra raramente nelle sue opere e non introduce mai un evento rilevante. A differenza di Dostoevskij, Tolstoj amava la durata, l'estensione del tempo. Per lui, dopo il tempo e lo spazio biografico essenziale significato hanno il cronotopo della natura, il cronotopo idillico-familiare e persino il cronotopo dell'idillio campestre (nella raffigurazione del lavoro dei contadini).

In che consiste il significato dei cronotopi da noi esaminati? Prima di tutto, è evidente il loro significato d'intreccio. Essi sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio. Si può dire esplicitamente che ad essi spetta il significato principale nella formazione dell'intreccio.

Inoltre balza agli occhi il significato raffigurativo del cronotopo. Il tempo acquista in essi un carattere sensibilmente concreto: nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue. Un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l'evento non diventa un'immagine. Il cronotopo invece fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo - del tempo della vita umana e del tempo storico - in determinate parti di spazio. E' questo che crea la possibilità di raffigurare gli eventi nel cronotopo (intorno al cronotopo). Esso serve da punto principale per il dispiegamento delle «scene» nel romanzo, mentre gli altri eventi «connettivi», che [p. 398] si trovano lontano dal cronotopo, sono dati in forma di arida informazione e comunicazione (in Stendhal, ad esempio, all'informazione e alla comunicazione spetta una parte importante; la raffigurazione si concentra e si condensa in poche scene, che gettano una luce concretizzante anche sulle parti informative del romanzo: si veda, ad esempio, la struttura di Armance). Il cronotopo, dunque, come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo - generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. - gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica. Tale è il significato raffigurativo del cronotopo.

I cronotopi da noi esaminati hanno un carattere tipico dal punto di

vista del genere letterario e si trovano alla base di determinate varietà del genere romanzesco che si è formato e sviluppato nel corso dei secoli (vero è però che le funzioni, per fare un esempio, del cronotopo della strada mutano in questo processo di sviluppo). Ma cronotopica è ogni immagine letteraria. Essenzialmente cronotopica è la lingua come tesoro di immagini. Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio). Non è questo il luogo per trattare questo più particolare problema. Rimandiamo al corrispondente capitolo dell'opera di Cassirer *Filosofia delle forme simboliche* (*Philosophie der symbolischen Formen*), dove, sulla base di un ricco materiale, si analizza il riflesso del tempo nella lingua x (la padronanza del tempo da parte della lingua).

Il principio della cronotopicità dell'immagine letteraria per la prima volta è stato scoperto con tutta chiarezza da Lessing nel suo *Laocoonte* (*Laokoon*). Egli stabilisce il carattere temporale dell'immagine letteraria. Tutto ciò che è statico-spaziale deve essere descritto in modo non statico e trascinato nella serie temporale degli eventi raffigurati e dello stesso racconto-raffigurazione. Così, nel celebre esempio di Lessing, la bellezza di Elena non è descritta da Omero, ma è mostrato l'effetto che essa ebbe sugli anziani di Troia, anzi questo effetto è svelato in una serie di gesti e di atti degli anziani. La bellezza è inserita nella catena degli eventi raffigurati e nello [p. 399] stesso tempo si presenta non come oggetto di descrizione statica, bensì come oggetto di racconto dinamico.

Tuttavia Lessing, per quanto essenziale e produttiva sia la sua impostazione del problema del tempo nella letteratura, in fondo pone il problema su un piano tecnico-formale (ovviamente, non in senso formalistico). Il problema del padroneggiamento del tempo reale, cioè il problema del padroneggiamento della realtà storica nell'immagine poetica, non è da lui posto in modo esplicito e diretto, anche se è sfiorato nel suo libro.

Sullo sfondo di questa cronotopicità generale (formale e materiale) dell'immagine poetica come immagine dell'arte temporale, che raffigura i fenomeni spazio-sensibili nel loro movimento e nel loro divenire, si chiarisce la peculiarità dei cronotopi che formano l'intreccio e che sono tipici nel senso del genere letterario e dei quali abbiamo parlato finora. Si tratta di specifici cronotopi epico-romanzeschi, che servono a padroneggiare la realtà temporale (al limite, storica) e permettono di riflettere e di portare sul piano artistico del romanzo i momenti essenziali di questa realtà.

Noi qui parliamo soltanto dei grandi cronotopi onnicomprensivi e essenziali. Ma ogni cronotopo di questo tipo può racchiudere in sé una quantità illimitata di piccoli cronotopi: ogni motivo, infatti, può avere il suo cronotopo particolare, del quale già abbiamo parlato.

Nell'ambito di un'opera e della creazione di un autore osserviamo un gran numero di cronotopi e, tra essi, complessi rapporti, specifici per una data opera o un dato autore; ma di solito uno di questi cronotopi è onnicomprensivo o dominante (e sono questi i cronotopi che, principalmente, abbiamo analizzato qui). I cronotopi possono inserirsi l'uno nell'altro, coesistere, intrecciarsi, succedersi, confrontarsi, contrapporsi o trovarsi in più complessi rapporti reciproci. Questi rapporti tra i cronotopi non possono più entrare in nessuno dei cronotopi che sono in rapporto reciproco. Il carattere generale di questi rapporti è dialogico (nell'accezione

ampia di questo termine). Ma questo dialogo non può entrare nel mondo raffigurato nell'opera e in nessuno dei suoi cronotopi (raffigurati): esso è fuori del mondo raffigurato, benché non sia fuori dell'opera nel suo complesso. Questo dialogo entra nel [p. 400] mondo dell'autore e dell'esecutore e nel mondo degli ascoltatori e dei lettori. Anche questi modi sono cronotopici.

Come ci sono dati i cronotopi dell'autore e dell'ascoltatore-lettore? Prima di tutto ci sono dati nell'esistenza materiale esterna dell'opera e nella sua composizione puramente esterna. Ma il materiale dell'opera non è morto, bensì parlante, significante (o segnico); noi non soltanto lo vediamo e tocchiamo, ma sempre sentiamo in esso delle voci (anche in una muta lettura tra sé e sé). Ci è dato un testo, che occupa un determinato luogo nello spazio, che cioè è localizzato; ma la sua creazione e la conoscenza che se ne prende trascorrono nel tempo. Il testo come tale non è morto: da qualsiasi testo, a volte passando attraverso una lunga serie di anelli di mediazione, in ultima analisi arriviamo sempre alla voce umana e, per così dire, cozziamo nell'uomo; ma il testo è sempre fissato in un materiale morto: nelle prime fasi dello sviluppo della letteratura - nel suono fisico, nella fase della scrittura - nei manoscritti (sulla pietra, sui mattoni, sulla pelle, sul papiro, sulla carta); in seguito il manoscritto può assumere la forma di libro (del libro-rotolo o del libro-codice). Ma i manoscritti e i libri in ogni forma si trovano già al confine tra la morta natura e la cultura e se noi ci accostiamo ad essi come a portatori di testo, essi entrano nella sfera della cultura e, nel nostro caso, in quella della letteratura. Nello spazio-tempo perfettamente reale, dove risuona l'opera e dove si trova il manoscritto o il libro, si trova anche l'uomo reale che ha creato il linguaggio risonante, il manoscritto o il libro, e si trovano gli uomini reali che ascoltano e leggono il testo. Naturalmente questi uomini reali - autori e ascoltatori-lettori - possono trovarsi (e di solito si trovano) in diversi spazi-tempi, a volte divisi da secoli e da distanze, eppure essi si trovano in un unitario mondo storico reale e incompiuto, che un confine netto e rigoroso separa dal mondo raffigurato nel testo. Possiamo quindi chiamare questo mondo il creatore del testo: tutti i suoi momenti infatti - la realtà riflessa nel testo, gli autori che creano il testo, gli esecutori del testo (se ci sono) e, infine, gli ascoltatori-lettori che ricreano il testo e, in questa ricreazione, lo rinnovano - partecipano ugualmente alla creazione del mondo raffigurato nel testo. E' appunto dai cronotopi reali di questo mondo raffigurante che escono i [p. 401] cronotopi riflessi e creati del mondo raffigurato nell'opera (nel testo).

Come abbiamo detto, tra il mondo reale raffigurante e il mondo raffigurato nell'opera passa un confine netto e rigoroso. Non bisogna mai dimenticarlo, non bisogna confondere, come si faceva e ancora a volte si fa, il mondo raffigurato col mondo raffigurante (realismo ingenuo), l'autore-creatore dell'opera con l'autore-individuo (biografismo ingenuo), il ricrescente e rinnovante ascoltatore-lettore di diverse (e numerose) epoche con il passivo ascoltatore-lettore del proprio tempo (dogmatismo della comprensione e della valutazione). Le confusioni di questo tipo sono metodologicamente del tutto inammissibili. Ma non è neppure ammissibile che si concepisca questo confine rigoroso come assoluto e invalicabile (specificazionismo dogmatico semplicistico). Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda:

finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore. L'opera e il mondo in essa raffigurato entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa raffigurato sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori-lettori. Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo creativo, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera.

E' necessario soffermarsi ancora brevemente sull'autore-creatore dell'opera e sulla sua attività.

L'autore lo troviamo fuori dell'opera in quanto uomo che vive la sua vita biografica, ma lo incontriamo in quanto creatore anche nell'opera, fuori però dei cronotopi raffigurati, come sulla loro tangente. Lo incontriamo (cioè incontriamo la [p. 402] sua attività) prima di tutto nella composizione dell'opera: egli articola l'opera in parti (canti, capitoli, ecc.), che assumono, naturalmente, un'espressione esterna, senza riflettersi però direttamente nei cronotopi raffigurati. Queste articolazioni sono diverse nei vari generi letterari, e in alcuni di essi tradizionalmente si conservano le articolazioni che erano determinate dalle reali condizioni di esecuzione e di ascolto delle opere di questi generi letterari nelle varie epoche della loro esistenza orale, anteriore alla scrittura. Così, in modo abbastanza chiaro distinguiamo il cronotopo del cantore e degli ascoltatori nell'articolazione degli antichi canti epici, oppure il cronotopo del racconto nelle fiabe. Ma anche nell'articolazione delle opere dell'età moderna si prendono in considerazione sia i cronotopi del mondo raffigurato, sia quelli dei lettori e dei creatori delle opere, cioè si compie l'intera azione del mondo raffigurato e di quello raffigurante. Quest'interazione si svela con grande chiarezza anche in alcuni momenti compositivi elementari: ogni opera ha un principio e una fine e anche l'evento in essa raffigurato ha un principio e una fine, ma questi principi e queste fini si trovano in mondi diversi, in cronotopi diversi, che non possono mai fondersi o identificarsi e che nello stesso tempo sono correlati e indissolubilmente legati tra loro. Possiamo dire anche così: abbiamo di fronte due eventi: l'evento che è raccontato nell'opera e l'evento stesso del raccontare (a questo ultimo anche noi partecipiamo, come ascoltatori-lettori); questi eventi avvengono in tempi diversi (diversi anche per durata) e in luoghi diversi, e nello stesso tempo essi sono indissolubilmente unificati in un evento unitario, ma complesso, che possiamo definire come l'opera nella sua pienezza evenziale, includendo in essa e la sua datità materiale esterna e il suo testo e il mondo in esso raffigurato e l'autore-creatore e l'ascoltatore-lettore. Nel contempo noi percepiamo questa pienezza nella sua integralità e individualità, ma contemporaneamente comprendiamo anche tutta la differenza dei momenti che la compongono.

L'autore-creatore si muove liberamente nel proprio tempo: egli può cominciare il suo racconto dalla fine, dal mezzo e da qualunque momento degli eventi raffigurati, senza distruggere il corso oggettivo del tempo nell'evento raffigurato. Qui si manifesta chiaramente la differenza del tempo in quanto oggetto e in quanto risultato della raffigurazione.

[p. 403] Ma qui sorge un problema più generale: da quale punto

spazio-temporale l'autore guarda gli eventi che egli raffigura?

In primo luogo, egli guarda dal suo presente incompiuto, in tutta la sua complessità e pienezza, ed egli si trova come sulla tangente della realtà da lui raffigurata. Il presente, dal quale l'autore guarda, comprende in sé prima di tutto la sfera della letteratura, e non soltanto della letteratura contemporanea, nel senso stretto della parola, ma anche di quella passata, che continua a vivere e a rinnovarsi nel presente. La sfera della letteratura e, in senso più ampio, della cultura (dalla quale non si può staccare la letteratura) costituisce il necessario contesto dell'opera letteraria e della posizione dell'autore in essa, contesto fuori del quale non si può comprendere né l'opera, né le intenzionalità dell'autore in essa riflesse (22). Il rapporto dell'autore coi vari fenomeni della letteratura e della cultura ha un carattere dialogico, analogo ai reciproci rapporti tra i cronotopi all'interno dell'opera (dei quali si è parlato sopra). Ma questi rapporti dialogici entrano in una particolare sfera semantica, che esula dall'ambito del nostro esame puramente cronotopico.

L'autore-creatore, come già abbiamo detto, pur trovandosi fuori dei cronotopi del mondo da lui raffigurato, si trova non semplicemente fuori, ma come sulla tangente di questi cronotopi. Egli raffigura il mondo dal punto di vista del protagonista partecipante all'evento raffigurato, o da quello dell'autore interposto, o, infine, senza ricorrere ad alcun intermediario, conduce il racconto direttamente a proprio nome come puro autore (nel discorso diretto dell'autore), ma anche in questo caso egli può raffigurare il mondo spazio-temporale coi suoi eventi come se lo vedesse e l'osservasse, come se fosse suo onnipresente testimone. Anche se egli ha creato un'autobiografia o una confessione assolutamente veridica, lo stesso egli, in quanto l'ha creata, resta fuori del mondo in essa raffigurato. Se io racconto (o scrivo) di un avvenimento che mi è appena successo, io in quanto lo racconto (o scrivo), mi trovo già fuori dello spazio-tempo nel quale quell'evento si è compiuto. Identificare assolutamente il mio «io» con l'«io» del quale racconto è impossibile, come è [p. 404] impossibile sollevarsi prendendosi per i propri capelli. Il mondo raffigurato, per quanto realistico e veridico esso sia, non può mai essere cronotopicamente identico al mondo reale raffigurante, dove si trova l'autore-creatore della raffigurazione. Ecco perché il termine «immagine dell'autore» mi sembra infelice: tutto ciò che è diventato immagine nell'opera e quindi entra nei suoi cronotopi, è creato, e non creante. L'espressione «immagine dell'autore», se s'intende con questo l'autore-creatore, è una contradictio in adiecto; ogni immagine è sempre qualcosa di creato e mai di creante. S'intende, l'ascoltatore-lettore può crearsi un'immagine dell'autore (e di solito la crea, cioè si rappresenta l'autore); egli può servirsi anche del materiale autobiografico e biografico, studiare l'epoca nella quale visse e operò l'autore, nonché altri materiali che lo riguardano, ma l'ascoltatore-lettore non fa che creare un'immagine storico-artistica di questo autore, immagine che può essere più o meno veridica e profonda, cioè sottomessa ai criteri che di solito si applicano a immagini di questo tipo; ma essa, ovviamente, non può entrare nel tessuto d'immagini dell'opera. Tuttavia, se questa immagine è veridica e profonda, essa aiuta l'ascoltatore-lettore a comprendere in modo più giusto e più profondo l'opera del dato autore.

Non toccheremo qui il complesso problema dell'ascoltatore-lettore, della sua posizione cronotopica e del suo ruolo di rinnovatore dell'opera (nel processo della vita dell'opera); rileveremo soltanto che ogni opera letteraria è rivolta fuori di sé, verso l'ascoltatore-lettore, e che, in una certa misura, anticipa le sue

reazioni possibili.

Come conclusione dobbiamo toccare ancora un importante problema: il problema dei confini dell'analisi cronotopica. La scienza, l'arte e la letteratura hanno a che fare coi momenti semantici, che, come tali, non sono passibili di determinazioni spaziali e temporali. Tali sono, ad esempio, tutti i concetti matematici: noi li usiamo per misurare i fenomeni spaziali e temporali, ma essi, come tali, non hanno determinazioni spazio-temporali; essi sono un oggetto del nostro pensiero astratto. Si tratta di una costruzione concettuale astratta, necessaria per la formalizzazione e lo studio rigorosamente scientifico di molti fenomeni concreti. Ma i significati esistono non soltanto nel pensiero astratto: con essi si ha a che [p. 405] fare anche nel pensiero artistico. Anche questi significati artistici non sono passibili di determinazioni spazio-temporali. Anzi, ogni fenomeno noi lo interpretiamo, cioè lo includiamo non soltanto nella sfera dell'esistenza spazio-temporale, ma anche nella sfera semantica. Questa interpretazione comprende anche il momento della valutazione. Ma le questioni riguardanti la forma d'esistenza di questa sfera e il carattere e la forma delle valutazioni interpretative sono questioni puramente filosofiche (ma non, s'intende, metafisiche), che qui non possiamo esaminare. Qui per noi è importante quanto segue: qualunque siano questi significati, essi, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un'espressione spazio-temporale, cioè assumere forma segnica, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l'espressione linguistico-verbale, il disegno, ecc.). Senza questa espressione spazio-temporale è impossibile persino il pensiero più astratto. Quindi ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi.

Come abbiamo già detto all'inizio di questi saggi, lo studio dei rapporti temporali e spaziali nelle opere letterarie è cominciato soltanto in tempi recentissimi, e studiati si sono per lo più i rapporti temporali staccandoli dai rapporti spaziali necessariamente a quelli legati, cioè è mancata una coerente impostazione cronotopica. Quanto questa impostazione, proposta nel nostro lavoro, sia valida e feconda, è cosa che soltanto l'ulteriore sviluppo degli studi letterari potrà determinare.

(1937-38) (23)

NOTE:

(20) [Col neologismo «evenziale» abbiamo reso il russo *sobytijnyj*, da *sobytie*, evento].

(21) Le tradizioni culturali e letterarie (comprese quelle più antiche) si conservano e vivono non nella memoria soggettiva individuale del singolo e non in una «psiche» collettiva, ma nelle forme oggettive della cultura stessa (comprese le forme linguistiche), e, in questo senso, esse sono intersoggettive e interindividuali (quindi, anche sociali); di qui esse giungono nelle opere letterarie, a volte evitando quasi del tutto la memoria individuale soggettiva dei creatori.

(22) Dalle altre sfere dell'esperienza sociale e personale dell'autore-creatore noi qui prescindiamo.

(23) Le Osservazioni conclusive sono state scritte nel 1973.

[p. 407] Dalla preistoria
della parola romanzesca (*)

NOTE:

(*) Iz predystorii romannogo slova.

I

Lo studio stilistico del romanzo è cominciato molto di recente. Il classicismo del XVII e XVIII secolo non riconosceva il romanzo come genere poetico autonomo e lo metteva tra i generi misti. I primi teorici del romanzo - Huet (Trattato sull'origine dei romanzi [Traité de l'origine des romans], 1670), Wieland (nella nota prefazione all'Agatone [Geschichte des Agathon], 1766-67), Blanckenburg (Saggio sul romanzo [Versuch über den Roman], 1774, pubblicato anonimo) e i romantici (Friedrich Schlegel, Novalis) - non trattarono quasi mai le questioni stilistiche (1). Nella seconda metà del XIX secolo nasce un vivo interesse per la teoria del romanzo come genere letterario europeo predominante (2), ma lo studio si concentra quasi esclusivamente sui problemi della composizione e della tematica (3). I problemi della stilistica erano toccati soltanto di passaggio e senza alcun metodo.

A partire dagli anni venti del nostro secolo le cose sono decisamente mutate: sono comparsi non pochi lavori sulla [p. 408] stilistica di singoli romanzieri e di singoli romanzi. Questi lavori spesso sono ricchi di osservazioni preziose (4). Ma le peculiarità della parola romanzesca, lo specificum stilistico del genere romanzesco restano inesplorati. Anzi, persino il problema di questo specificum non è ancora stato posto con tutto il rigore necessario. Si osservano cinque tipi di analisi stilistica della parola romanzesca: 1) sono analizzate soltanto le parti d'autore nel romanzo, cioè soltanto la diretta parola d'autore (più o meno correttamente individuata), dal punto di vista della consueta raffigurazione e espressione poetica diretta (metafore, similitudini, lessico, ecc.); 2) l'analisi stilistica del romanzo come totalità artistica è sostituita da una descrizione linguistica neutra della lingua del romanziere (5); 3) nella lingua del romanziere sono trascelti gli elementi che caratterizzano la corrente artistico-letteraria alla quale è riportato il dato romanziere (romanticismo, naturalismo, impressionismo, ecc.) (6); 4) nella lingua del romanzo si cerca l'espressione dell'individualità dell'autore, cioè la si analizza come stile individuale del dato romanziere (7); 5) il romanzo è considerato come un genere retorico, e i suoi procedimenti sono analizzati dal punto di vista della loro efficacia retorica (8).

Tutti questi tipi di analisi stilistica prescindono più o meno dalle peculiarità del genere romanzesco, dalle condizioni specifiche della vita della parola nel romanzo. Essi trattano la lingua e lo stile del romanziere non come lingua e stile del romanzo, ma come espressione di una determinata individualità artistica, o come stile di una determinata tendenza, o, infine, come fenomeno della lingua poetica generale. L'individualità artistica dell'autore, la tendenza letteraria, le peculiarità generali della lingua poetica, le peculiarità della lingua letteraria di una determinata epoca in tutti questi casi [p. 409] nascondono ai nostri occhi il genere stesso, con tutte le sue specifiche esigenze nei riguardi della lingua e con le particolari possibilità che esso le apre. Come risultato si ha che nella maggior parte dei lavori sul romanzo variazioni stilistiche relativamente di poco conto - individuali o caratteristiche di una tendenza letteraria - occultano completamente ai nostri occhi le grandi linee stilistiche determinate dallo sviluppo del romanzo come genere particolare. Invece, nel romanzo la parola vive di una vita particolarissima, che non può essere capita dal punto di vista delle

categorie stilistiche fondate sui generi poetici in senso stretto.

Le differenze tra il romanzo e alcune forme a esso vicine, da una parte, e tutti gli altri generi - generi poetici nel senso stretto della parola -, dall'altra, sono così essenziali e decisive che tutti i tentativi di trasferire al romanzo i concetti e le norme dell'immagine poetica sono votati al fallimento. L'immagine poetica in senso stretto, anche se trova posto nel romanzo (prevalentemente nella diretta parola d'autore), ha per esso un significato secondario. Anzi, l'immagine diretta molto spesso nel romanzo acquista funzioni del tutto particolari e indirette. Ecco, ad esempio, come Puškin caratterizza la poesia di Lenskij:

Egli cantava l'amore, all'amore ubbidiente,
e il suo canto era limpido,
come i pensieri di un'ingenua fanciulla,
come il sonno d'un pargolo, come la luna...
(segue lo sviluppo dell'ultima similitudine).

Le immagini poetiche (cioè le similitudini metaforiche), che raffigurano il «canto» di Lenskij, qui non hanno affatto un significato poetico diretto. Non le si può intendere come delle immediate immagini poetiche dello stesso Puškin (anche se formalmente la loro caratteristica viene dall'autore). Qui il «canto» di Lenskij si caratterizza da solo, nella propria lingua, nella propria maniera poetica. La diretta caratteristica puškiniana del «canto» di Lenskij - la si trova nel romanzo - risuona in modo del tutto diverso:

Così egli scriveva, nebuloso e fiacco...@

Nei quattro versi sopra riportati risuona invece il canto dello stesso Lenskij, la sua voce, il suo stile poetico, ma qui [p. 410] l'autore li impronta ai suoi accenti ironico-parodici; essi perciò non sono staccati dal discorso d'autore né compositivamente né grammaticalmente. Di fronte a noi c'è effettivamente l'immagine del canto di Lenskij, ma non un'immagine poetica in senso stretto, bensì un'immagine tipicamente romanzesca: è l'immagine della lingua altrui, nel caso dato, l'immagine dello stile poetico altrui (romantico-sentimentale). Le metafore poetiche di questi versi («come il sogno d'un pargolo, come la luna», ecc.) non sono affatto qui mezzi primari di raffigurazione (quali essi sarebbero nel canto serio e diretto di Lenskij); essi diventano qui oggetto di raffigurazione e precisamente di raffigurazione parodico-stilizzante. Questa immagine romanzesca dello stile altrui (con le metafore dirette che contiene) nel sistema del diretto discorso d'autore (che noi postuliamo) è come messa tra virgolette, cioè le è conferita un'intonazione ironico-parodica. Se noi eliminiamo queste virgolette e percepiamo le metafore qui usate come mezzi figurativi diretti dello stesso autore, allora distruggiamo l'immagine romanzesca dello stile altrui, cioè proprio l'immagine che è stata costruita qui da Puškin come romanziera. La lingua diretta raffigurata di Lenskij è molto lontana dalla parola diretta dello stesso autore come noi la postuliamo: essa serve soltanto da oggetto di raffigurazione (quasi come una cosa), mentre l'autore è quasi interamente fuori della lingua di Lenskij (soltanto i suoi accenti ironico-parodici penetrano in questa «lingua altrui»).

Ma ecco un altro esempio tratto dall'Onegin:

Chi ha vissuto e pensato non può
in cuor suo non disprezzar la gente;
chi è sensibile, lo inquieta
lo spettro dei giorni irrevocabili:
per lui non ci sono più incanti,
e il serpente dei ricordi
e il pentimento lo rimorde.

Si potrebbe pensare di trovarci davanti a una sentenza poetica diretta dell'autore. Ma già i versi seguenti:

Tutto ciò spesso conferisce gran fascino alla conversazione (dell'autore convenzionale con Onegin) gettano una leggera ombra di oggettivazione. Anch'essa entra nel discorso [p. 411] d'autore, ma è costruita nel raggio d'azione della voce oneginiana e nello stile oneginiano. Siamo davanti a un'immagine romanzesca dello stile altrui. Ma essa è costruita in modo alquanto diverso. Tutte le immagini di questo brano sono oggetto di raffigurazione: esse sono raffigurate come stile oneginiano e come oneginiana concezione del mondo. In questo senso esse sono simili alle immagini del canto di Lenskij. Ma, a differenza di quest'ultimo, le immagini della sentenza riportata, pur essendo oggetto di raffigurazione, nello stesso tempo raffigurano anch'esse, o, per essere più esatti, esprimono il pensiero d'autore, poiché l'autore con esso è in buona parte solidale, anche se vede la limitatezza e l'insufficienza della concezione del mondo e dello stile oneginiano-byroniani. In tal modo, l'autore (cioè, la parola diretta d'autore da noi postulata) è molto più vicina alla «lingua» oneginiana che alla «lingua» di Lenskij: egli non è più soltanto fuori di essa, ma è anche dentro di essa; egli non soltanto raffigura questa «lingua», ma in una certa misura anch'egli parla in questa «lingua». Il protagonista si trova in una zona di possibile conversazione con lui, nella zona del contatto dialogico. L'autore vede la limitatezza e l'insufficienza dell'oneginiana lingua-concezione del mondo (allora ancora alla moda), vede il suo aspetto ridicolo, isolato e artificiale («Moscovita col mantello di Childe Harold», «Lessico pieno di parole alla moda», «Non sarà mai una parodia?»), ma nello stesso tempo tutta una serie di riflessioni e osservazioni importanti possono essere da lui espresse soltanto per mezzo di questa «lingua», nonostante che essa come un tutto sia storicamente condannata. Questa immagine della lingua-concezione altrui, insieme raffigurata e raffigurante, è estremamente tipica del romanzo; proprio a questo tipo appartengono le più grandi figure romanzesche (ad esempio, la figura di Don Chisciotte). I diretti mezzi poetici (in senso stretto) raffigurativi e espressivi, che costituiscono tale immagine, conservano tutto il loro significato diretto, ma nello stesso tempo sono sottomessi a una «restrizione», sono «esteriorizzati», sono mostrati nella loro storica relatività, limitatezza, incompiutezza: essi, per così dire, nel romanzo sono autocritici. Illuminano il mondo e sono essi stessi illuminati. Come un uomo non coincide interamente con la sua situazione concreta, così il mondo non coincide interamente con la parola che lo descrive. [p. 412] Ogni stile esistente è limitato e dev'essere usato con riserva.

Quando raffigura l'immagine «parlante in modo restrittivo» della lingua di Onegin (lingua orientata da una concezione del mondo), l'autore è lungi dall'essere neutrale nei riguardi di questa immagine: in una certa misura egli polemizza con questa lingua, la contesta, su certi punti concorda con essa con riserva, la interroga, la ascolta, ma nello stesso tempo la prende in giro, la deforma parodicamente, ecc. In altre parole, l'autore si trova in un rapporto dialogico con la lingua di Onegin, conversa veramente con Onegin, e questa conversazione è un essenziale momento costitutivo sia di tutto lo stile romanzesco sia dell'immagine della lingua di Onegin. L'autore raffigura questa lingua, conversa con essa, e la conversazione entra nell'immagine e la dialogizza dall'interno. Così sono tutte le essenziali immagini romanzesche: immagini interamente dialogizzate delle altrui lingue, stili, concezioni del mondo (inseparabili dalla concreta incarnazione linguistica e stilistica).

Le teorie dominanti dell'immagine poetica non possono affrontare un'analisi di queste complesse immagini internamente dialogizzate delle lingue.

Se si analizza l'Onegin, si può stabilire con relativa facilità che, oltre alle immagini della lingua di Onegin e della lingua di Lenskij, c'è anche l'immagine complessa e infinitamente profonda della lingua di Tat'jana, che si fonda su un'originale unione interiormente dialogizzata tra la sognante e sentimentale lingua richardsoniana d'una «signorina di provincia» e la lingua popolare delle favole della nutrice e dei racconti tradizionali, delle canzoni contadine, dei sortilegi, ecc. Quel che in questa lingua c'è di limitato e quasi di ridicolo e all'antica si unisce alla infinitamente seria e franca autenticità della parola popolare. L'autore non soltanto raffigura questa lingua, ma la parla in modo assai rilevante. Notevoli parti del romanzo sono date nella zona della voce di Tat'jana (che, come le zone degli altri protagonisti, non è isolata nel discorso d'autore né in senso compositivo, né in senso sintattico: si tratta di una zona puramente stilistica).

Oltre alle zone dei protagonisti, che monopolizzano una parte importante del discorso d'autore, nell'Onegin troviamo singole stilizzazioni parodiche dei linguaggi dell'epoca propri delle varie correnti e dei vari generi (ad esempio, la parodia del preambolo epico neoclassico, epitaffi parodici, ecc.). [p. 413] Anche le digressioni più liriche dell'autore sono tutt'altro che prive di momenti di stilizzazione parodica o di polemica parodica e, in parte, entrano nelle zone dei protagonisti. In tal modo, le digressioni liriche del romanzo, dal punto di vista stilistico, sono radicalmente diverse dalla lirica diretta di Puškin. Non si tratta di lirica, ma di immagini romanzesche della lirica (e del poeta lirico). Un'analisi attenta permette di vedere che tutto il romanzo si divide in immagini dei linguaggi, legate tra di loro e all'autore da singolari rapporti dialogici. Questi linguaggi sono varietà delle tendenze, dei generi e delle maniere della lingua letteraria dell'epoca, lingua in divenire e in rinnovamento. Tutti questi linguaggi, con tutti i loro mezzi figurativi diretti, diventano qui oggetto di raffigurazione e sono mostrati come loro immagini tipico-caratteristiche, limitate e, a volte, quasi comiche. Ma nello stesso tempo anche questi linguaggi raffigurati a loro volta raffigurano in larga misura. L'autore partecipa al romanzo (vi è onnipresente) quasi senza prendervi direttamente la parola. La lingua del romanzo è il sistema dei linguaggi che dialogicamente si illuminano a vicenda. Non la si può descrivere e analizzare come lingua unica e unitaria.

Sofferamoci su un altro esempio. Ecco quattro brani da capitoli diversi dell'Onegin:

- 1) Così pensava il mio giovane (molodoj) bellimbusto@
- 2) ...Il giovane (mladoj) cantore@ trovò una fine prematura!@
- 3) Canto il giovane (mladoj) amico@ e le sue tante bizzarrie...@
- 4) Ebbene, se dalla vostra pistola@ è colpito il giovane (molodoj) amico...@

Vediamo qui in due casi la forma slavo-ecclesiastica mladoj e in due casi la forma vocalizzata russa molodoj. Possiamo dire che entrambe queste forme appartengono alla stessa lingua d'autore e allo stesso stile d'autore e che l'una o l'altra è scelta soltanto «per il metro»? Una simile affermazione sarebbe, ovviamente, un'assurdità. E tuttavia in tutti e quattro i casi il discorso è d'autore. Ma l'analisi ci convince che queste forme appartengono a vari sistemi linguistici del romanzo.

Le parole «mladoj pevec» (secondo brano) si trovano nella [p. 414] zona di Lenskij e sono date nel suo stile, cioè nello stile alquanto arcaicizzato del romanticismo sentimentale. Si deve dire che anche le

parole «pet'» e «pevec» (9) nel senso di «scrivere versi» e «poeta» sono usate da Puškin nella zona di Lenskij o in altre zone parodiche e oggettivate (Puškin nella propria lingua dice di Lenskij: «così egli scriveva...») La scena del duello e la «trenodia» per Lenskij («Amici miei, voi piangete il poeta...», ecc.) in buona parte sono costruite nella zona di Lenskij, nel suo stile poetico, ma continuamente vi si mescola la voce realistica e lucida d'autore; lo spartito di questa parte del romanzo è piuttosto complesso e molto interessante.

Le parole «poju prijatelja mladogo» (terzo brano) entrano nel travestimento parodico del preambolo epico neoclassico. Le esigenze di tale travestimento spiegano l'unione priva di stile tra l'arcaica parola alta «mladoj» e la parola di livello più basso «prijatel'».

Le parole «molodoj povesa» (giovane bellimbusto) e «prijatel' molodoj» (giovane amico) si trovano sul piano della lingua diretta d'autore, mantenuta nello spirito dello stile colloquiale-familiare della lingua letteraria dell'epoca.

In tal modo, le varie forme linguistiche e stilistiche appartengono a vari sistemi della lingua del romanzo. Se si sopprimessero tutte le virgolette che danno l'intonazione, tutte le suddivisioni delle voci e degli stili, tutte le molteplici distanze delle «lingue» raffigurate dalla diretta parola d'autore, otterremmo un conglomerato, privo di stile e di senso, di eterogenee forme linguistiche e stilistiche. La lingua del romanzo non può essere messa su un solo piano e sviluppata in una sola linea. Essa è un sistema di piani che s'intersecano. Nell'Onegin non c'è quasi una parola che sia diretta parola di Puškin senza riserva, come lo sono, invece, quelle delle sue liriche o dei suoi poemi. Per questo nel romanzo non c'è una lingua e uno stile unitario. Esiste, tuttavia, un centro linguistico (ideologico-verbale) del romanzo. L'autore (come autore della totalità romanzesca) non lo si può trovare in alcun piano della lingua: egli si trova nel centro organizzativo dell'intersezione dei piani. E i vari piani sono diversamente distanti da questo centro d'autore.

[p. 415] Belinskij definì il romanzo di Puškin «enciclopedia della vita russa». Non si tratta di una muta enciclopedia di oggetti della vita quotidiana. La vita russa parla qui con tutte le sue voci, con tutti i linguaggi e gli stili dell'epoca. La lingua letteraria vi è presente non come lingua unitaria, bell'e pronta e indiscutibile, ma appunto nella sua viva pluridiscorsività, nel suo rinnovarsi e divenire. La lingua dell'autore cerca di superare la superficiale «letterarietà» degli stili invecchiati e in via d'estinzione e dei linguaggi delle tendenze letterarie di moda e cerca di rinnovarsi attingendo alla lingua popolare (però non nella pluridiscorsività grossolana e volgare).

Il romanzo di Puškin è l'autocritica della lingua letteraria dell'epoca realizzata mediante la reciproca illuminazione di tutte le sue principali varietà di tendenza, di genere e di costume. Ma, naturalmente, non si tratta di una reciproca illuminazione astrattamente linguistica: le immagini dei linguaggi sono inseparabili dalle immagini delle concezioni del mondo e dai loro viventi portatori: gli uomini che pensano, parlano e agiscono in un ambiente sociale e storico concreto. Dal punto di vista stilistico, ci sta di fronte un complesso sistema di immagini dei linguaggi dell'epoca, avvolto da un unitario movimento dialogico. Inoltre, le diverse «lingue» si trovano a diverse distanze dal centro artistico-ideologico unificatore del romanzo.

La costruzione stilistica dell'Evgenij Onegin è tipica di ogni autentico romanzo. Ogni romanzo è, in maggior o minor misura, un sistema dialogizzato di immagini delle «lingue», degli stili, delle

coscienze concrete e indivisibili dalla lingua. La lingua nel romanzo non soltanto raffigura, ma serve essa stessa da oggetto di raffigurazione. La parola romanzesca è sempre autocritica.

E' in questo che il romanzo si differenzia da tutti i generi letterari diretti: dal poema epico, dalla lirica, dal dramma in senso rigoroso. Tutti i mezzi diretti raffigurativi e espressivi di questi generi e i generi stessi, entrando nel romanzo, vi diventano oggetto di raffigurazione. All'interno del romanzo ogni parola diretta - epica, lirica e drammatica in senso rigoroso - si oggettiva in maggior o minor misura e diventa immagine limitata e, assai spesso, comica in questa limitatezza.

Le specifiche immagini dei linguaggi e degli stili, l'organizzazione di queste immagini, la loro tipologia (esse sono [p. 416] sempre multiformi), la loro unione nella totalità romanzesca, i passaggi e gli avvicendamenti dei linguaggi e delle voci, i loro rapporti dialogici: ecco i problemi fondamentali della stilistica del romanzo.

La stilistica dei generi letterari diretti, della parola poetica diretta non ci dà quasi nulla per la soluzione di questi problemi.

Noi parliamo della parola romanzesca perché soltanto nel romanzo questa parola può svelare tutte le sue possibilità specifiche e raggiungere un'autentica profondità. Ma il romanzo è un genere letterario relativamente tardo. Ora, la parola non diretta, cioè la raffigurazione della parola altrui e della lingua altrui entro le virgolette che danno l'intonazione, è antichissima e la incontriamo già nelle primissime fasi della cultura letteraria. Anzi, molto prima della comparsa del romanzo troviamo un ricco mondo di forme molteplici che da vari angoli visuali trasmettono, contraffanno, raffigurano la parola altrui, il discorso altrui, la lingua altrui, comprese le lingue dei generi letterari diretti. Queste molteplici forme hanno preparato il romanzo molto prima che esso venisse alla luce. La parola romanzesca ha avuto una lunga preistoria, che si perde nella profondità dei secoli e dei millenni. Essa si è formata ed è maturata nei generi, ancora poco studiati, orali familiari della lingua colloquiale, popolare, nonché in alcuni generi letterari folclorici e bassi. Nel corso della sua nascita e del suo primo sviluppo, la parola romanzesca ha riflesso l'antica lotta delle stirpi, dei popoli, delle culture e delle lingue ed è piena degli echi di questa lotta. Essa, in sostanza, si è sempre sviluppata al confine delle culture e delle lingue. La preistoria della parola romanzesca è molto interessante e non è priva di una sua drammaticità.

Nella preistoria della parola romanzesca si può osservare l'azione di fattori numerosi e spesso assai eterogenei. Dal nostro punto di vista, più importanti sono stati due fattori: uno è il riso, l'altro è il plurilinguismo. Il riso ha organizzato le più antiche forme di raffigurazione della lingua che in origine altro non erano che derisione della lingua altrui e della parola diretta altrui. Il plurilinguismo e la reciproca illuminazione delle lingue, che gli è concessa, sollevarono queste forme a un nuovo livello artistico e ideologico, dove il genere romanzesco divenne possibile.

[p. 417] A questi due fattori della preistoria della parola romanzesca è dedicato il presente studio.

NOTE:

(1) I romantici affermavano che il romanzo è un genere misto (una mescolanza di versi e di prosa), che tra i propri elementi costitutivi include vari generi (in particolare, lirici). Ma i romantici da questa affermazione non traevano conclusioni stilistiche. Si veda, ad esempio, la Lettera sul romanzo (Brief über

den Roman) di Friedrich Schlegel.

(2) In Germania con la serie dei lavori di Spielhagen (che cominciarono a comparire nel 1864) e in particolare col libro di R. Riemann, *Goethes Romantechnik*, 1902; in Francia soprattutto per iniziativa di Brunetière e di Lanson.

(3) Al problema teorico della pluralità di stili e di piani del genere romanzesco si avvicinano gli studiosi della tecnica dell'«incorniciamento» (*Ramenerzählung*) nella prosa artistica e del ruolo del narratore nell'epos (K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910); ma sul piano stilistico questo problema non è stato trattato.

(4) Particolare valore ha il libro di H. Hatzfeld, *Don-Quixote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlin 1927.

(5) Tale è, ad esempio, il libro di L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, vol. I, Paris 1922; vol. II, 1923.

(6) Tale è, ad esempio, il libro di G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourts*, Nürnberg 1919.

(7) Tali sono i lavori stilistici dei vossleriani; in particolare sono degni di menzione i lavori, ricchi di osservazioni pregevoli, di Leo Spitzer sulla stilistica di Charles-Louis Philippe e Marcel Proust, raccolti nel volume *Stilstudien* (vol. II: *Stilsprachen*, 1928).

(8) E' questo il punto di vista del libro di V.V. Vinogradov, *O chudo-zestvennoj proze*, Moskva-Leningrad 1930.

(9) [Le parole significano «cantare» e «cantore»].

2

Una delle forme più antiche e diffuse di raffigurazione della parola diretta altrui è la parodia. In che cosa consiste l'originalità della forma parodica?

Prendiamo, ad esempio, i sonetti parodici che aprono il *Don Chisciotte*. Anche se sono costruiti impeccabilmente come sonetti, in nessun caso possiamo attribuirli al genere del sonetto. Qui essi sono parte del romanzo, ma un sonetto parodico, neppure se isolato, appartiene al genere del sonetto. In un sonetto parodico la forma del sonetto non è affatto un genere letterario, cioè non è una forma di un tutto, ma è un oggetto di raffigurazione: il sonetto qui è il protagonista della parodia. Nella parodia del sonetto noi dobbiamo riconoscere il sonetto, la sua forma, il suo stile specifico, la sua maniera di vedere, selezionare e valutare il mondo: dobbiamo riconoscere, per così dire, la concezione sonettistica del mondo. La parodia può raffigurare e deridere queste peculiarità del sonetto meglio o peggio, in modo più profondo o più superficiale. Ma di fronte a noi, in ogni caso, non c'è un sonetto, bensì l'immagine del sonetto.

Secondo questi stessi principî, in nessun caso si può attribuire al genere del poema il poema parodico *Batracomiomachia*. Si tratta di un'immagine dello stile omerico. Proprio questo stile è il vero protagonista di quest'opera. Lo stesso si deve dire del Virgilio travestito (*Virgile travesti*) di Scarron. Non si possono attribuire al genere della predica i *Sermons joyeux* del XV secolo né al genere delle preghiere il *Pater noster* e l'*Ave Maria* parodici, ecc.

Tutte queste parodie dei generi e degli stili (delle «lingue») dei generi fanno parte del mondo grande e molteplice delle forme verbali che deridono la parola diretta seria in tutte le sue varietà di genere. Questo mondo è molto ricco, molto più ricco di quanto di solito si creda. Il carattere e i modi della derisione sono molto vari e non si esauriscono nella parodia e nel travestimento in senso stretto. Questi modi di derisione della parola diretta sono ancora molto poco studiati. [p. 418] Gli studiosi si sono fatta un'idea del

travestimento parodico sulla base delle tarde forme della parodia letteraria, come l'Eneide di Scarron o La forchetta fatale (Die verhängnisvolle Gabel) di Platen, cioè di forme povere, superficiali e storicamente poco significative e hanno poi applicato questa povera e angusta al mondo estremamente ricco e vario del travestimento parodico dei tempi più lontani.

L'importanza delle forme di travestimento parodico nella letteratura mondiale è enorme. Ecco alcuni dati che comprovano la loro ricchezza e la loro portata.

Sofferamoci, prima di tutto, sull'antichità classica. La letteratura antica tarda, o «letteratura di erudizione» - Aulo Gellio, Plutarco (nei Moralia), Macrobio e in particolare Ateneo - dà delle indicazioni abbastanza ricche che permettono di giudicare dell'ampiezza e del carattere particolare del travestimento parodico dell'antichità. Le osservazioni, le citazioni, i riferimenti e le allusioni di questi eruditi permettono una più sostanziale conoscenza delle autentiche opere comiche dell'antichità, delle quali ci sono pervenuti soltanto elementi disparati e fortuiti.

I lavori di studiosi come Dieterich, Reich, Kornford e altri ci hanno preparato a una più esatta valutazione della funzione e del significato delle forme di travestimento parodico nella cultura letteraria dell'antichità.

Ci convinciamo che non c'era letteralmente un solo genere diretto serio, un solo tipo di parola diretta - artistica, retorica, filosofica, religiosa, quotidiana - che non avesse il suo sosia nel travestimento parodico, la sua contre-partie (10) comico-ironica. Questi sosia parodici e riflessi comici della parola diretta spesso erano consacrati dalla tradizione e canonici quanto i loro prototipi alti.

Affronto qui il problema del cosiddetto «quarto dramma», cioè il dramma satiresco. Questo dramma, che fece seguito alla trilogia tragica, nella maggior parte dei casi elaborava gli stessi motivi dell'intreccio mitico trattati dalla trilogia precedente. Esso era, quindi, una singolare contre-partie parodico-travestita della trattazione tragica del mito corrispondente: mostrava lo stesso mito sotto un altro aspetto.

Queste contro-trattazioni che parodiavano e travestivano [p. 419] i grandi miti nazionali erano legittime e canoniche quanto la loro diretta trattazione tragica. Tutti i tragici - Frinico, Sofocle, Euripide - erano anche autori di drammi satireschi, e il più serio e devoto di essi, l'epopto dei misteri eleusini Eschilo, era considerato dai greci il più grande maestro del dramma satiresco. Dai frammenti del dramma satiresco di Eschilo I raccoglitori di ossa (Ostològoi) vediamo che questo dramma rappresentava, sotto la forma di un travestimento parodico, eventi e protagonisti della guerra di Troia e precisamente il litigio di Ulisse con Achille e Diomede, nel corso del quale in testa a Ulisse era gettato un fetido vaso da notte.

Si deve dire che l'«Ulisse comico», travestimento parodico della sua alta immagine epico-tragica, era una delle figure più popolari del dramma satiresco, dell'antica farsa dorica, della commedia prima di Aristofane, di una serie di piccole epopee comiche e dei discorsi e delle dispute parodiche di cui era così ricca la comicità antica (soprattutto nell'Italia meridionale e in Sicilia). E' caratteristica la parte che nella figura dell'«Ulisse comico» era svolta dal motivo della follia: Ulisse, com'è noto, si mise il berretto burlesco del buffone (pileus) e attaccò al suo aratro un cavallo e un bue contemporaneamente, simulando la follia per evitare di andare in guerra. Il motivo della follia toglieva Ulisse dal piano alto diretto per metterlo su quello comico del travestimento parodico (11).

Ma la figura più popolare del dramma satiresco e delle altre forme di travestimento parodico era quella dell'«Erocole comico». Erocole, servo potente e bonaccione del debole, vile e bugiardo re Euristeo, vince in una lotta la morte e scende nel regno d'oltretomba; Erocole, mostruoso crapulone, buontempone, ubriacone e attaccabrighe, e in particolare Erocole folle, ecco i motivi che determinavano il suo aspetto comico. L'eroismo e la forza si conservano in questo aspetto comico, ma si uniscono al riso e alle immagini della vita materiale del corpo.

L'immagine dell'Erocole comico era estremamente popolare non soltanto in Grecia, ma anche a Roma e, più tardi, a Bisanzio (dove diventò una delle figure centrali del teatro delle marionette). Ancora poco tempo fa questa immagine era viva nel teatro d'ombre turco Karagöz. L'Erocole comico [p. 420] è una delle più profonde immagini popolari del gaio e semplice eroismo e come tale ha influito moltissimo su tutta la letteratura mondiale.

Il «quarto dramma», integrazione indispensabile della trilogia tragica, e figure come l'«Ulisse comico» e l'«Erocole comico», dicono che la coscienza letteraria dei greci non vedeva alcuna profanazione o sacrilegio nelle rielaborazioni parodico-travestite del mito nazionale. E' caratteristico che i greci non si peritavano affatto di attribuire allo stesso Omero la creazione di un'opera parodica come la Batracomiomachia. A Omero essi attribuivano anche il poema comico sullo sciocco Margite. Ogni genere letterario diretto, ogni parola diretta (epica, tragica, lirica, filosofica) può e deve diventare oggetto di raffigurazione, di contraffazione secondo i moduli del travestimento parodico. Tale contraffazione presenta la parola come brutalmente strappata e separata dal suo oggetto e fa vedere che la parola diretta d'un genere epico o tragico è unilaterale, limitata e incapace di esaurire l'oggetto; la parodia fa sentire gli aspetti dell'oggetto che in quel dato genere e in quel dato stile non trovano posto. La creazione basata sul travestimento e sulla parodia porta il costante correttivo del riso e della critica nella serietà unilaterale dell'alta parola diretta, il correttivo della realtà che è sempre più ricca, più essenziale e, soprattutto, più contraddittoria e pluridiscorsiva di quanto possa essere contenuto nel genere alto e diretto. I generi alti sono monotoni, mentre il «quarto dramma» e i generi affini mantengono l'antica bitonalità della parola. La parodia antica è priva di negazione nichilistica. Parodiati, infatti, non sono gli eroi, parodiata non è la guerra di Troia coi suoi partecipanti, bensì la loro eroicizzazione epica, non Erocole e le sue imprese, bensì la loro eroicizzazione tragica. Tra virgolette allegramente derisorie sono messi il genere, lo stile, la lingua, i quali tutti sono visti sullo sfondo della contraddittoria realtà che non trova sistemazione nei loro limiti. La parola diretta seria, divenuta immagine comica della parola, si disvela nella sua limitatezza e incompletezza, ma non è affatto svalutata. Per questo si poté pensare che Omero in persona avesse scritto una parodia dello stile omerico.

Con la letteratura latina il problema del «quarto dramma» riceve un'ulteriore illuminazione. Le sue funzioni a Roma erano svolte dalle atellane letterarie. Quando, a cominciare [p. 421] dai tempi di Silla, le atellane acquisirono un'elaborazione letteraria e un testo definitivo, si cominciò a recitarle dopo la tragedia, nell'exodium. Così, le atellane di Pomponio e di Novio erano rappresentate dopo le tragedie di Accio. Tra le atellane e le tragedie c'era una rigorosissima corrispondenza. A Roma l'esigenza di una perfetta omogeneità tra il testo serio e il testo comico era più rigorosa e coerente che in Grecia. Più tardi nell'exodium delle tragedie invece delle atellane si rappresentavano i mimi che, a quanto sembra,

travestivano il materiale della tragedia cui seguivano.

La tendenza ad accompagnare ogni trattazione tragica (e in generale seria) di un materiale con la sua parallela trattazione comica (parodico-travestita) trovò il suo riflesso nelle arti figurative dei romani. Ad esempio, nei cosiddetti «distici consolari» a sinistra sono raffigurate di solito scene comiche con maschere grottesche e a destra scene tragiche. Un'analoga contrapposizione di figure si osserva anche negli affreschi pompeiani. Dieterich, che ha usato la pittura pompeiana per risolvere il problema delle forme comiche antiche, descrive, ad esempio, due affreschi disposti l'uno di fronte all'altro: sul primo è raffigurata Andromeda salvata da Perseo, sull'altro una donna nuda che si bagna in uno stagno ed è avvolta da un serpente, mentre in suo aiuto accorrono dei contadini con pietre e bastoni (12). Si tratta evidentemente di un travestimento parodico della prima scena mitologica. L'intreccio del mito è trasferito in una realtà del tutto prosaica. Perseo è sostituito dai contadini muniti di armi rustiche (si pensi al mondo cavalleresco di don Chisciotte tradotto nella lingua di Sancio).

Da una serie di fonti, in particolare dal libro XIV di Ateneo, apprendiamo dell'esistenza di un mondo immenso di forme di travestimento parodico assai eteroclite. Apprendiamo, ad esempio, degli spettacoli dei fallofori e dei deicelisti (13) che, da una parte, travestivano i miti nazionali e locali e, dall'altra, imitavano le «lingue» tipico-caratteristiche e i modi di esprimersi dei medici stranieri, dei prosseneti, delle etere, dei contadini, degli schiavi, ecc. Particolarmente ricchi e vari [p. 422] erano i travestimenti parodici nell'Italia meridionale. Qui fiorivano i giochi e gli indovinelli parodici burleschi, le parodie dei discorsi dei dotti e dei giuristi e varie forme di dialogo parodico, l'agone, una cui varietà costituiva una componente costruttiva della commedia greca. La parola qui vive di una vita del tutto diversa rispetto a quella dei generi alti diretti della Grecia.

Ricordiamo che il mimo più primitivo, cioè l'attore ambulante di più basso rango, doveva sempre disporre, come minimo professionale, di due capacità: imitare il grido degli uccelli e degli animali e contraffare il linguaggio, la mimica e la gesticolazione dello schiavo, del contadino, del prosseneta, del pedante, dello straniero. Tale è rimasto ancor oggi l'attore-imitatore dei baracconi da fiera.

Il mondo della cultura comica romana non era meno ricco e meno vario di quello greco. La tenace vitalità delle derisioni rituali è particolarmente caratteristica dei romani. E' universalmente noto che i soldati deridevano legalmente e ritualmente il trionfatore; altrettanto noto è il riso rituale dei romani durante i funerali; noto è anche che il riso mimico era legalmente ammesso; e non c'è bisogno di insistere sui saturnali. Non sono le radici rituali di questo riso che qui ci interessano, bensì la sua produzione artistico-letteraria e il ruolo che esso ha avuto nei destini della parola. Il riso si è rivelato una creazione di Roma profondamente produttiva e intranseunte come il diritto romano. Esso si è aperto un cammino tra la tetra gravità medievale per fecondare le massime opere della letteratura europea.

La coscienza artistico-letteraria dei romani non concepiva una forma seria senza il suo equivalente comico. La forma diretta seria sembrava loro soltanto un frammento, soltanto una metà di un tutto; la pienezza del tutto si ristabiliva soltanto dopo l'aggiunta della contre-partie comica di questa forma. Ogni cosa seria doveva avere e aveva una controfigura comica. Come nei saturnali il buffone duplicava il re e lo schiavo il signore, così anche in tutte le forme della cultura e della letteratura si creavano analoghe controfigure comiche. Per questo la letteratura romana, soprattutto quella bassa,

popolare, ha creato una quantità immensa di forme di travestimento parodico: esse riempivano i mimi, le satire, gli epigrammi, le conversazioni conviviali, i generi retorici, le lettere [p. 423] e gli svariati fenomeni della bassa comicità popolare. La tradizione orale (principalmente) ha trasmesso molte di queste forme al medioevo, il loro stesso stile e la loro stessa allegra coerenza. A ridere e a deridere le culture europee hanno imparato dai romani. Ma l'immenso retaggio comico di Roma nella tradizione scritta è giunto sino a noi in quantità infima: le persone da cui dipendeva la trasmissione di questo retaggio erano agelasti (14), che trasceglievano la parola seria e rifiutavano come una profanazione i suoi riflessi comici (per esempio, le numerose parodie di Virgilio).

L'antichità, dunque, accanto alle grandi immagini dei generi diretti e della parola diretta non restrittiva ha creato tutto un ricco mondo di diversissime forme, tipi e variazioni della parola indiretta, restrittiva, parodico-travestita. Il nostro termine «parodico-travestita» è lungi, naturalmente, dall'esprimere tutta la ricchezza dei tipi, delle variazioni e delle sfumature della parola comica. Ma in che consiste l'unità di tutte queste svariaticissime forme comiche e che rapporto hanno col romanzo?

Alcune forme di travestimento parodico riproducono direttamente le forme dei generi da esse parodiate: i poemi, le tragedie (ad esempio, la Tragodopodagra di Luciano), le arringhe giudiziarie parodiche, ecc. Queste sono parodie e travestimenti in senso stretto. In altri casi troviamo particolari forme di genere: il dramma satiresco, la commedia improvvisata, la satira, il dialogo senza intreccio, ecc. I generi parodici, come già abbiamo detto, non appartengono ai generi da essi parodiati, cioè il poema parodico non è affatto un poema. I particolari generi della parola parodico-travestita, come quelli da noi enumerati, sono incerti, compositivamente non organizzati, privi di una definita e solida ossatura di genere. Nell'antichità la parola parodico-travestita, dal punto di vista del genere, non aveva fissa dimora. Tutte queste molteplici forme parodico-travestite costituivano una sorta di universo particolare situato fuori dei generi oppure tra i generi. Ma esso era unito, prima di tutto, dalla comunanza del fine: creare un correttivo comico e critico a tutti i generi, le lingue, gli stili, le voci dirette esistenti e far sentire che dietro vi si nasconde un'altra realtà contraddittoria da essi non afferrata.

[p. 424] L'irriverenza della forma romanzesca è stata preparata da questo riso. In secondo luogo, tutte le forme sono unite dalla comunanza dell'oggetto: da tale oggetto serve sempre la lingua stessa nelle sue funzioni dirette, che diventa qui immagine della lingua, immagine della parola diretta. Quindi, questo mondo fuori dei generi o tra i generi è internamente unito e costituisce una singolare totalità. Ogni suo singolo fenomeno - il dialogo parodico, la scenetta di costume, la bucolica comica, ecc. - sembra essere un frammento di un tutto unitario. Questo tutto me lo rappresento come un immenso romanzo a più generi, a più stili, implacabilmente critico, lucidamente beffardo, che riflette tutta la pienezza della pluridiscorsività e della plurivocità di una cultura, di un popolo e di un'epoca. In questo grande romanzo - specchio della pluridiscorsività in divenire - ogni parola diretta, in particolare la parola dominante, è riflessa come più o meno limitata, tipico-caratteristica, senescente, morente, matura per essere sostituita e rinnovata. Ed effettivamente, nell'antichità da questo grande tutto di parole e di voci parodicamente riflesse era pronto a nascere il romanzo come formazione multiforme e pluristilistica, ma esso non seppe assorbire e utilizzare tutto il materiale d'immagini della lingua che era stato preparato. Mi riferisco al «romanzo

greco», ad Apuleio e a Petronio. Evidentemente, il mondo antico non era capace di fare di più.

Le forme di travestimento parodico hanno preparato il romanzo in un aspetto molto importante, anzi decisivo. Esse hanno liberato l'oggetto dal potere della lingua, nella quale l'oggetto era avviluppato come in una rete, hanno distrutto l'incontrastabile potere del mito sulla lingua, hanno liberato la coscienza dal potere della parola diretta e hanno distrutto il sordo isolamento della coscienza nella propria parola, nella propria lingua. Tra la lingua e la realtà fu creata la distanza che costituiva la condizione necessaria per la creazione delle forme autenticamente realiste della parola.

Parodiando la parola diretta e lo stile diretto, individuandone i confini e i lati comici, e manifestando il suo volto tipico-caratteristico, la coscienza linguistica si mise fuori di questa parola diretta e di tutti i suoi mezzi raffigurativi e espressivi. Si creò un nuovo modo di lavoro creativo con la lingua: chi crea impara a guardarla dal di fuori, con occhi estranei, [p. 425] dal punto di vista di un'altra lingua e di un altro stile possibili. E proprio alla luce di un altro lingua-stile possibile è parodiato, travestito e deriso un dato stile diretto. La coscienza creante sembra stare al confine delle lingue e degli stili. Si tratta di una posizione del tutto particolare della coscienza creante nei riguardi della lingua. L'aedo o il rapsodo si sentivano in tutt'altro modo nella propria lingua e nella propria parola rispetto all'autore della Batracomiomachia o agli autori di Margite.

Chi crea la parola diretta - epica, tragica, lirica - ha a che fare con l'oggetto che egli canta, raffigura, esprime e con la propria lingua come con l'unico e perfettamente adeguato strumento per attuare il suo diretto progetto materiale. Questo progetto e l'insieme dei suoi elementi costitutivi tematico-materiali sono inseparabili dalla lingua diretta creante: essi sono nati e maturati in questa lingua, nel mito e nella tradizione nazionale che la compenetra. La posizione e la tendenza della coscienza parodico-travestita sono diverse: tale coscienza è diretta e verso l'oggetto e verso la parodiata parola altrui pronunciata su questo oggetto, parola che così diventa essa stessa un'immagine. Tra la lingua e la realtà si crea la distanza della quale abbiamo già parlato. La lingua si trasforma da dogma assoluto, quale essa è nell'ambito dell'isolamento e del sordo monolinguismo, in un'ipotesi di lavoro per attingere e esprimere la realtà.

Ma questa trasformazione in tutta la sua radicalità e pienezza può compiersi soltanto a una determinata condizione: quella di un plurilinguismo sostanziale. Soltanto il plurilinguismo libera interamente la coscienza dal potere della sua lingua e del mito linguistico. Le forme di travestimento parodico fioriscono all'interno del plurilinguismo e soltanto in esso sono capaci di elevarsi a un'altezza ideologica del tutto nuova.

La coscienza letteraria romana era bilingue. I generi letterari latini puramente nazionali, concepiti nel monolinguismo, deperirono e non acquisirono una forma letteraria. Dal principio alla fine la coscienza letteraria romana creò sullo sfondo della lingua greca e delle forme greche. Già ai suoi primi passi la parola letteraria latina si guardava alla luce della parola greca, con gli occhi della parola greca; fin dal principio essa fu una parola di tipo stilizzatorio, una parola che si guardava [p. 426] attorno; essa si poneva tra una specie di virgolette, proprie di una reverenza stilizzatrice.

La lingua letteraria latina in tutte le sue varietà di genere si formò alla luce della lingua letteraria greca. La sua originalità

nazionale e il suo specifico pensiero linguistico furono colti dalla coscienza letteraria creatrice in un modo che sarebbe stato del tutto impossibile nell'ambito di un'esistenza monolingvistica. Infatti oggettivare la propria lingua, la sua forma interna, la sua originalità di visione del mondo, il suo specifico habitus linguistico è possibile soltanto alla luce di un'altra lingua, di una lingua altrui che sia quasi altrettanto «propria» quanto la lingua madre.

Wilamowitz-Moellendorff scrive nel suo libro su Platone: «Soltanto la conoscenza di una lingua che rifletta un altro pensiero permette di comprendere correttamente la propria lingua...» (15). Non continuo la citazione. Vi si tratta, prima di tutto, di una concezione linguistica puramente conoscitiva della propria lingua, concezione possibile soltanto alla luce di un'altra lingua, di una lingua altrui; ma questa tesi può essere applicata anche, in egual misura, alla concezione letteraria della lingua nel processo della pratica artistica. Anzi, nel corso della creazione letteraria la reciproca illuminazione di lingue diverse illumina e oggettiva l'aspetto di «visione del mondo» della lingua propria (e altrui), la sua forma interna, il suo intrinseco sistema di valori e di accenti. Per la coscienza che crea l'opera letteraria, nel campo illuminato dalla lingua altrui non si manifesta, naturalmente, il sistema fonetico della propria lingua, né le sue peculiarità morfologiche, né il suo lessico astratto, ma proprio ciò che rende la lingua una concezione del mondo concreta e non traducibile fino in fondo, cioè lo stile della lingua come una totalità.

Per la coscienza bilingue che crea letteratura (e tale era la coscienza del romanzo letterato) la lingua nel suo complesso (la propria madre lingua e la lingua altrui divenuta propria) è uno stile concreto, e non un astratto sistema linguistico. La percezione di tutta la lingua da cima a fondo come di uno stile - percezione alquanto fredda e «esteriorizzante» - era estremamente caratteristica del romano letterato. Egli [p. 427] scriveva e parlava stilizzando, non senza una certa fredda alienazione rispetto alla propria lingua. Perciò la maniera diretta, materiale e espressiva della parola letteraria latina è sempre un po' convenzionale (come convenzionale è ogni stilizzazione). L'elemento stilizzatore è inerente a tutti i grandi generi diretti della letteratura romana e si trova anche in quella grande opera che è l'Eneide.

Ma non si tratta soltanto di questo bilinguismo culturale della Roma letteraria. L'inizio della letteratura romana è caratterizzato dal trilinguismo. «Tre anime» vivevano in petto a Ennio. Ma tre anime - tre lingue-culture - vivevano in petto a quasi tutti gli iniziatori della parola letteraria romana, di tutti i traduttori-stilizzatori giunti a Roma dalla bassa Italia, dove si intersecavano i confini di tre lingue e culture: la greca, l'osca e la romana. La bassa Italia era il focolaio di una cultura specifica, mista, ibrida e di forme letterarie miste e ibride. A questo focolaio culturale trilingue è sostanzialmente legata l'origine della letteratura romana: essa vide la luce nel processo di reciproca illuminazione di tre lingue: la propria lingua madre e due lingue altrui.

Dal punto di vista del plurilinguismo Roma non è che l'ultima fase dell'ellenismo, fase che si è compiuta con la trasmissione di un sostanziale plurilinguismo nel mondo barbarico dell'Europa e con la creazione di un nuovo tipo di plurilinguismo, quello medievale.

L'ellenismo ha creato, per tutti i popoli barbari che hanno avuto rapporti con esso, una potente istanza eterolingvistica illuminante, che è stata fatale alle forme nazionali dirette della parola artistica. Essa ha soffocato quasi tutti i germogli dell'epos e della lirica nazionali nati dalle remote profondità monolingvistiche ed ha

reso semiconvenzionale e semistilizzata la parola diretta - epica e lirica - dei popoli barbarici. Però essa ha favorito straordinariamente lo sviluppo di tutte le forme della parola parodico-travestita. Nel mondo ellenistico e romano-ellenistico si poté stabilire la massima distanza tra il parlante (il creante) e la sua lingua e tra la lingua e il mondo tematico-materiale. Soltanto in queste condizioni fu possibile anche il potente sviluppo del riso romano.

L'ellenismo è caratterizzato da un complesso plurilinguismo. L'Oriente, anch'esso plurilingue e pluriculturale, tutto intersecato dai confini intrecciati delle culture e delle lingue [p. 428] antiche, non era affatto un ingenuo mondo monolingue, passivo nei riguardi della cultura greca. L'Oriente era portatore di un antico e complesso plurilinguismo. In tutto il mondo ellenistico erano disseminati centri, città, abitati, dove coabitavano direttamente e si intrecciavano singolarmente più lingue e più culture. Ecco, ad esempio, Samosata, patria di Luciano, il quale ebbe una parte enorme nella storia del romanzo europeo. Gli abitanti indigeni di Samosata erano siriani che parlavano l'aramaico. Tutti i notabili colti di questa popolazione parlavano e scrivevano in greco. La lingua ufficiale dell'amministrazione e della burocrazia era il latino, tutti i funzionari erano romani e nella città era di stanza una legione romana. Attraverso Samosata passava una grande strada (molto importante strategicamente), veicolo delle lingue della Mesopotamia, della Persia e persino dell'India. In questo punto di intersezione di lingue e di culture nacque e si formò la coscienza culturale e linguistica di Luciano. Analogo fu l'ambiente linguistico-culturale dell'africano Apuleio e dei creatori dei romanzi greci che nella maggior parte dei casi erano barbari ellenizzati.

Erwin Rohde nella sua storia del romanzo greco (16) analizza il processo di disgregazione, nell'ambiente ellenistico, del mito nazionale greco e il collegato processo di disintegrazione e di tralignamento delle forme dell'epos e del dramma, possibili soltanto sul terreno del mito nazionale integro e unitario. La funzione del plurilinguismo non è illuminata da Rohde. Per lui il romanzo greco è il prodotto della disgregazione dei grandi generi diretti. In parte questo è vero: tutto il nuovo nasce dalla morte del vecchio. Ma Rohde non è un dialettico. E' proprio il nuovo ciò che egli non vede. Egli stabilisce in modo quasi corretto il significato che il mito nazionale integro e unitario ha per la creazione delle grandi forme dell'epos, della lirica e del dramma greco. Ma il processo di disgregazione del mito nazionale, fatale ai generi monolinguistici diretti ellenici, si rivela produttivo per la nascita e lo sviluppo della nuova parola artistico-prosastica romanzesca. La funzione del plurilinguismo in questo processo di morte del mito e di nascita della lucidità romanzesca è enorme. Nel processo di attiva illuminazione reciproca delle lingue e delle [p. 429] culture la lingua diventò qualcosa di completamente diverso e a mutare fu la sua stessa qualità: invece di un mondo linguistico tolemaico isolato unico e unitario comparve il mondo galileiano aperto di numerose lingue che si illuminano a vicenda.

Sfortunatamente, il romanzo greco rappresenta in modo molto debole questa nuova parola della coscienza plurilinguistica. Questo romanzo, in sostanza, risolse soltanto il problema dell'intreccio (e anche questo in parte). Fu creato un nuovo e grande genere formato da più generi, che includeva ogni sorta di dialoghi, poesie liriche, lettere, discorsi, descrizioni di paesi e di città, novelle, ecc. Insomma, un'enciclopedia di generi. Ma questo romanzo formato da più generi è quasi monostilistico. La parola qui è parola semiconvenzionale e stilizzata. Trova qui la sua chiara espressione

quella tendenza stilizzatrice della lingua che è caratteristica di ogni plurilinguismo. Ma ci sono qui anche forme semiparodiche, travestenti, ironiche, e sono probabilmente molto più numerose di quanto credono gli studiosi. Tra la parola semistilizzata e semiparodica i confini sono molto incerti; nella parola stilizzata, infatti, basta sottolineare appena appena la sua convenzionalità per farle acquistare il carattere di una lieve parodia e ironia, cioè di una clausola restrittiva: «veramente, non sono io che lo dico; io forse direi altrimenti». Ma nel romanzo greco non ci sono quasi lingue-immagini, riflessi di un'epoca che parlava pluridiscorsivamente. In questo senso alcune varianti della satira ellenistica e romana sono infinitamente più «romanzesche» del romanzo greco.

Dobbiamo allargare un po' il concetto di plurilinguismo. Finora abbiamo parlato della reciproca illuminazione delle grandi lingue nazionali costituite e unificate (il greco e il latino) che sono prima passate attraverso la lunga fase di un monolinguisimo relativamente stabile e tranquillo. Ma abbiamo visto che già nel periodo classico della loro esistenza i greci disponevano di un mondo infinitamente ricco di forme di travestimento parodico. E' poco verosimile che questa ricchezza di immagini potesse sorgere nell'ambito di un sordo e isolato monolinguisimo.

Non si può dimenticare che ogni monolinguisimo, in sostanza, è relativo. La nostra propria lingua, infatti, non è unica: in essa ci sono sempre residui e potenzialità di [p. 430] eterolinguisimo, più o meno nettamente sentite dalla coscienza linguistico-letteraria che crea.

La scienza contemporanea ha accumulato una quantità di fatti che testimoniano l'intensa lotta tra le lingue e dentro le lingue che precedette lo stato relativamente stabile, a noi noto, della lingua greca. Una notevole quantità di radici di questa lingua appartiene alla lingua della popolazione stanziata prima dei greci sul loro territorio. Nella lingua letteraria greca osserviamo il fatto singolare che un determinato dialetto diventò d'uso stabile di un determinato genere. Dietro questi dati di fatto si nasconde il complesso processo della lotta delle lingue e dei dialetti, delle ibridazioni, delle purificazioni, degli avvicendamenti e dei rinnovamenti, il lungo e tortuoso cammino della lotta per l'unità della lingua letteraria e delle sue varietà di genere. Si ebbe poi un lungo periodo di stabilizzazione relativa. Ma la memoria di queste tempeste linguistiche del passato si conservò non soltanto nelle tracce linguistiche cristallizzate, ma anche nelle formazioni linguistico-stilistiche, e prima di tutto nelle forme del travestimento parodico letterario.

Nel periodo storico della vita dei greci, periodo linguisticamente stabile e monolingue, tutti i loro intrecci, tutto il loro materiale tematico, tutto il loro patrimonio delle immagini, delle espressioni e delle intonazioni nascevano in seno alla loro lingua materna. Tutto ciò che veniva dal di fuori (e non si trattava di poca cosa) era assimilato nel potente e sicuro ambiente del monolinguisimo isolato, che guardava con disprezzo il plurilinguismo del mondo barbarico. Dal seno di questo monolinguisimo sicuro e indiscutibile nacquero i grandi generi diretti dei greci: il loro epos, la loro lirica e la loro tragedia, che esprimevano le tendenze centralizzanti della lingua. Ma accanto ad essi, soprattutto nei ceti popolari, fioriva l'arte del travestimento parodico, che conservava la memoria dell'antica lotta linguistica e si nutriva dei processi incessanti di stratificazione e differenziazione linguistica.

Al problema del plurilinguismo è indissolubilmente legato anche il problema della pluridiscorsività intralinguistica, cioè il problema

dell'interna differenziazione e stratificazione di ogni lingua nazionale. E' un problema di primaria importanza per comprendere lo stile e i destini storici del romanzo europeo dell'età moderna, cioè a partire dal XVII secolo. [p. 431] Questo romanzo nella sua struttura stilistica riflette la lotta delle tendenze centralizzanti (unificanti) e decentralizzanti (stratificanti) delle lingue dei popoli europei. Il romanzo si sente al confine tra una lingua letteraria pronta e dominante e le lingue extraletterarie della pluridiscorsività; esso serve le tendenze centralizzanti della nuova lingua letteraria in formazione (con le sue norme grammaticali, stilistiche e ideologiche), oppure, al contrario, lotta per il rinnovamento della lingua letteraria invecchiata, attingendo agli strati della lingua nazionale che erano rimasti (in vario grado) fuori dell'influsso centralizzante e unificante della norma artistico-ideologica della lingua letteraria dominante. La coscienza linguistica letteraria del romanzo dell'età moderna, sentendosi al confine della pluridiscorsività letteraria e extraletteraria, si sente anche al confine del tempo: essa è particolarmente sensibile al tempo nella lingua, al suo avvicendamento, all'invecchiamento e rinnovamento della lingua, al passato e al futuro nella lingua.

Naturalmente, tutti questi processi di avvicendamento e rinnovamento della lingua nazionale, riflessi dal romanzo, non vi hanno un carattere linguistico astratto: essi sono inseparabili dalla lotta sociale e ideologica, dai processi di formazione e di rinnovamento di una società e di un popolo.

L'interna pluridiscorsività della lingua ha dunque una primaria importanza per il romanzo. Ma essa raggiunge la pienezza della sua coscienza creativa soltanto nell'ambito di un plurilinguismo attivo. Il mito dell'unica lingua e il mito della lingua unitaria muoiono insieme. Perciò il romanzo europeo dell'età moderna, che riflette la pluridiscorsività intralinguistica e l'invecchiamento-rinnovamento della lingua letteraria e delle sue varietà di genere, ha potuto essere preparato dal plurilinguismo medievale, attraverso il quale sono passati tutti i popoli europei, e dall'acuta illuminazione reciproca delle lingue, che è avvenuta nel Rinascimento nel processo di sostituzione della lingua ideologica (il latino) e di passaggio dei popoli europei al monolinguismo critico dell'età moderna.

NOTE:

(10) [Qui e in seguito in francese nell'originale].

(11) J. Schmidt, *Ulixes comicus*.

(12) A. Dieterich, *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897, p. 131.

(13) [Dal greco *deikeliktas*, «attore, mimo, buffone»].

(14) [Dal greco *agelastos*, «che non ride, serio, triste, grave»].

(15) U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon*, vol. I, Berlin 1920, p. 290.

(16) E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

[p. 432] 3

La letteratura comica e parodica medievale fu estremamente ricca. Per ricchezza e molteplicità di forme parodiche il medioevo è affine solo a Roma e, per una serie di aspetti della sua cultura comica, fu il diretto erede di Roma. In particolare, la tradizione dei saturnali si mantenne, in forma mutata, nel corso di tutto il medioevo. La Roma ridente dei saturnali, la Roma coronata dal berretto del buffone, la Pileata Roma di Marziale seppe conservare la sua forza e il suo fascino nei più oscuri tempi medievali. Ma anche la produzione comica originale dei popoli europei, cresciuta sul terreno del folklore locale, era assai significativa.

Uno dei più interessanti problemi stilistici dell'ellenismo è il problema della citazione. Infinitamente varie erano le forme di citazione palese, semioccultata e occultata, le forme di incorniciamento delle citazioni in un contesto, le forme di virgolette d'intonazione, i gradi di alienazione e di assimilazione della parola altrui citata. E qui spesso si pone il problema di sapere se l'autore cita con devozione oppure con ironia, con beffa. L'ambiguità verso la parola altrui spesso era voluta.

Il rapporto con la parola altrui nel medioevo non fu meno complesso e ambiguo. Il ruolo della parola altrui, della citazione palese e devotamente sottolineata, semioccultata, occultata, semicosciente, inconscia, corretta, volutamente deformata, involontariamente deformata, volutamente reinterpreta, ecc. nella letteratura medievale era immenso. I confini tra il discorso altrui e il proprio erano incerti, ambigui, spesso intenzionalmente tortuosi e intricati. Alcuni tipi di opere erano costruiti come mosaici con testi altrui. Ad esempio, il cosiddetto «cento» (un genere particolare) era costituito soltanto di versi e di emistichi altrui. Uno dei migliori conoscitori della parodia medievale, Paul Lehmann, afferma esplicitamente che la storia della letteratura medievale, di quella latina in particolare, è «la storia dell'adozione, del rimaneggiamento e dell'imitazione del bene altrui» (17). Noi diremmo: «della lingua, dello stile, della parola altrui».

[p. 433] Questa parola altrui in lingua altrui fu, prima di tutto, l'autorevolissima sacra parola della Bibbia, del Vangelo, degli Apostoli, dei Padri e dei Dottori della chiesa. Questa parola s'introduce costantemente nel contesto della letteratura medievale e nel discorso delle persone colte (i chierici). Ma come s'introduce? Come reagisce il contesto che l'accoglie? E in quali virgolette d'intonazione è messa? Qui si rivela tutta una gamma di rapporti con questa parola, a partire dalla citazione reverente e inerte, evidenziata e delimitata come un'icona, per finire col suo uso più ambiguo e osceno nel travestimento parodico. I passaggi tra le varie sfumature di questa gamma sono così fluttuanti e ambigui che spesso è difficile stabilire se si tratta di un uso reverente della parola sacra, o di un uso familiare, o di un gioco parodico e, in quest'ultimo caso, quali sono i gradi di libertà di questo gioco.

All'alba del medioevo compare una serie di notevoli opere parodiche. Una di esse è la celebre Coena Cipriani. Si tratta di un interessantissimo simposio gotico. Ma come è fatto? Tutta la Bibbia e tutto il Vangelo sembrano tagliati in piccoli pezzi, messi poi insieme in modo da ottenere il quadro grandioso di un banchetto, dove bevono, mangiano e si divertono tutti i personaggi della storia sacra, da Adamo e Eva fino a Cristo e ai suoi Apostoli. In quest'opera la corrispondenza di tutti i particolari alla Sacra scrittura è rigorosa e precisa, ma nello stesso tempo tutta la Sacra scrittura qui è trasformata in carnevale o, più esattamente, in saturnali. E' una «pileata Biblia».

Ma quale è il disegno dell'autore di quest'opera? Quale è il suo atteggiamento verso la Sacra scrittura? Gli studiosi danno risposte diverse a queste domande. Tutti, naturalmente, sono d'accordo nel dire che qui si ha una specie di gioco con la parola sacra; ma il grado di libertà di questo gioco e il suo senso sono valutati in modo diverso. Alcuni studiosi affermano che lo scopo di questo gioco è il più innocente: si tratterebbe di un gioco mnemonico che istruisce divertendo. Per aiutare i credenti, ancora di recente pagani, a ricordare meglio le figure e gli eventi della Sacra scrittura, l'autore della Coena ha tessuto con essi il rabesco mnemonico del banchetto. Altri studiosi vedono nella Coena una parodia sacrilega evidente.

[p. 434] Abbiamo riportato questi giudizi soltanto come esempio. Essi testimoniano della complessità e ambiguità del modo in cui il medioevo trattava la sacra parola altrui. La Coena Cipriani, naturalmente, non è un procedimento mnemonico. E' una parodia o, più esattamente, un travestimento parodico. Ma non si possono estendere alla parodia medievale (e, in generale, all'antichità) le nostre idee contemporanee sulla parola parodica. Nell'età moderna le funzioni della parodia sono anguste e futili. La parodia è deperita e il suo posto nella letteratura moderna è insignificante. Noi viviamo, scriviamo e parliamo nel mondo d'una lingua libera e democratizzata: l'antica complessa e graduata gerarchia delle parole, delle forme, delle immagini e degli stili, che compenetrava tutto il sistema della lingua e della coscienza linguistica ufficiale, è stata spazzata via dalle rivoluzioni linguistiche del Rinascimento. Le lingue letterarie europee - il francese, il tedesco, l'inglese - furono create nel processo di distruzione di questa gerarchia, e i generi comici e parodici del tardo medioevo e del Rinascimento - le novelle, i giochi di carnevale, le soties, le farse e, infine, i romanzi - hanno formato queste lingue. La lingua prosastico-letteraria francese fu creata da Calvino e Rabelais, ma anche la lingua di Calvino, la lingua dei ceti medi della popolazione («bottegai e artigiani»), era una voluta e consapevole riduzione, quasi un travestimento della sacra lingua della Bibbia. Gli strati medi delle lingue popolari, diventando la lingua delle alte sfere ideologiche e della Sacra scrittura, erano percepiti come un travestimento riduttivo di queste alte sfere. Perciò sul terreno delle nuove lingue alla parodia era rimasto pochissimo posto: tali lingue quasi non conoscevano e non conoscono le parole sacre e sono nate anch'esse in notevole misura dalla parodia della parola sacra.

Ma nel medioevo il ruolo della parodia è stato capitale, poiché essa ha preparato la nuova coscienza linguistico-letteraria e ha preparato il grande romanzo rinascimentale.

La Coena Cipriani è l'esemplare più antico e più bello della parodia sacra medievale, o meglio: della parodia dei testi e dei rituali sacri. Le sue radici profonde si perdono nell'antica parodia rituale, nella vituperazione e derisione rituale della potenza suprema. Ma queste radici sono lontane, l'antico [p. 435] elemento rituale è reinterpreted e la parodia svolge nuove importanti funzioni, delle quali abbiamo già parlato.

Bisogna rilevare prima di tutto la libertà riconosciuta e legalizzata della parodia. Il medioevo, con maggiori o minori restrizioni, rispettava la libertà del berretto del buffone e concedeva diritti abbastanza ampi al riso e alla parola comica. Questa libertà si limitava essenzialmente alle feste e alle ricreazioni scolastiche. Il riso medievale è un riso festivo. Sono note la «festa dei folli» e la «festa dell'asino», travestimenti parodici celebrati dal basso clero nelle stesse chiese. E' molto caratteristico il risus paschalis. Durante i giorni di Pasqua la tradizione permetteva che si ridesse in chiesa. Il predicatore dal pulpito si permetteva scherzi licenziosi e storielle allegre per suscitare tra i parrocchiani il riso, inteso come gioiosa rinascita dopo i giorni d'afflizione e di digiuno. Moltissimi travestimenti parodici del medioevo sono direttamente o indirettamente legati a questo risus paschalis. Non meno produttivo era il risus natalis che, a differenza del risus paschalis, si esprimeva non in racconti, ma in canzoni. I solenni inni ecclesiastici erano cantati su motivi di canzoncine da trivio e in tal modo erano riaccentuati. Nello stesso tempo fu creata una quantità enorme di canti di Natale, dove la tematica sacra della Natività s'intrecciava coi motivi popolari della gaia morte del vecchio e della nascita del nuovo. La nota dominante

di queste canzoni era spesso una derisione parodica del passato, soprattutto in Francia, dove il Noël, cioè la canzone natalizia, divenne uno dei generi più popolari della canzone rivoluzionaria di piazza (ricordo il Noël di Puřskin, dove è usato parodicamente il tema della Natività). Al riso festivo era permesso quasi tutto.

Altrettanto ampi erano i diritti e le licenze delle ricreazioni scolastiche, che svolsero un grande ruolo nella vita culturale e letteraria del medioevo. Le opere ricreative erano, per eccellenza, parodiche e travestite. Durante le ricreazioni lo scolaro dei monasteri medievali, più tardi lo studente d'università, con coscienza pura derideva tutto ciò che nel corso dell'anno era oggetto dei suoi studi devoti, dalla Sacra scrittura alla grammatica scolastica. I casi, le forme verbali e in generale tutte le categorie grammaticali erano reinterpretate sul piano erotico osceno o su quello del mangiare e del bere o, infine, su quello della derisione della gerarchia e della [p. 436] subordinazione ecclesiastica e monastica. In testa a questa singolare tradizione grammaticale si trova un'opera del VII secolo: Virgilius Maro Grammaticus. E' un'opera estremamente dotta, satura di un'incredibile quantità di riferimenti e di citazioni di tutte le autorità possibili e immaginabili del mondo antico, di cui alcune mai esistite; in alcuni casi le citazioni sono parodiche. Le analisi grammaticali serie e abbastanza sottili s'intrecciano con una netta esagerazione parodica di questa sottigliezza e scrupolosità delle analisi dotte. Si raffigura, ad esempio, una disputa dotta durata quindici giorni sul problema del vocativo di «ego». Nel complesso, Virgilius grammaticus è una splendida e sottile parodia del formale pensiero grammaticale della tarda antichità. Sono i saturnali grammaticali, la grammatica pileata.

E' caratteristico che molti dotti medievali prendessero questo trattato grammaticale assolutamente sul serio. Anche gli studiosi moderni non sono unanimi nel valutare il carattere e il grado della sua parodicità. E' l'ennesima dimostrazione della fragilità dei confini tra la parola diretta e parodicamente rifratta nella letteratura medievale.

Il riso festivo e ricreativo era pienamente legalizzato. In quei giorni si era autorizzati a risorgere, per così dire, dal sepolcro della serietà autoritaria e devota e a trasformare la parola sacra diretta in maschera di travestimento parodico. In queste condizioni si comprende perché la Coena Cipriani abbia goduto di un'immensa popolarità persino negli austeri circoli ecclesiastici. Nel IX secolo il severo abate di Fulda Rabano Mauro trascrive questa Coena in versi: essa è letta alle tavole dei banchetti regali ed è recitata durante le ricreazioni pasquali dagli allievi delle scuole monastiche.

In questa atmosfera di feste e ricreazioni fu creata la grandiosa letteratura parodica del medioevo. Non c'era un genere, né un testo, né una preghiera, né una massima che non trovasse il suo equivalente parodico. Ci sono giunte le liturgie parodiche: le liturgie degli ubriaconi, dei giocatori, del denaro. Ci sono numerose esegesi parodiche del Vangelo, che cominciano col tradizionale «ab illo tempore», ma talvolta contengono racconti assai licenziosi. Ci è giunta un'enorme quantità di preghiere e di inni parodici. Lo studioso finlandese Eero Ilvonen, nella sua tesi *Parodies des thèmes pieux dans la poésie française du Moyen âge* (Helsingfors 1914), [p. 437] pubblica sei parodie del Pater noster, due del Credo e una dell'Ave Maria, ma non ne dà che la versione mista, franco-latina. Incalcolabile è la quantità delle preghiere e degli inni parodici latini e misti che si trovano nei codici manoscritti medievali. F. Novati nella sua Parodia sacra fa una rassegna soltanto di una

piccola parte di questa letteratura (18). Estremamente vari sono i procedimenti stilistici di queste parodie, travestimenti, reinterpretazioni e riaccentazioni. Si tratta di procedimenti finora studiati in modo assai scarso e senza il debito approfondimento stilistico.

Accanto alla parodia sacra propriamente detta troviamo numerose forme di parodia e di travestimento della parola sacra in altri generi e opere comiche del medioevo, come, ad esempio, nell'epopea comica degli animali.

Protagonista di tutta questa grandiosa letteratura parodica, soprattutto latina (e in parte mista), era la diretta parola, sacra e autorevole, in lingua altrui. Questa parola, il suo stile e il suo senso, divennero oggetto di rappresentazione e si trasformarono in immagine circoscritta e comica. La parodia sacra latina si costruisce sullo sfondo della lingua nazionale volgare. Il sistema d'accenti di questa lingua penetra all'interno del testo latino. Perciò la parodia latina è sostanzialmente un fenomeno bilingue: anche se la lingua è unica, essa è costruita e percepita alla luce di un'altra lingua; a volte non soltanto gli accenti, ma anche le forme sintattiche del volgare sono nettamente percepibili nella parodia latina. La parodia latina è un ibrido bilingue premeditato. Ci avviciniamo al problema di questo ibrido.

Ogni parodia, ogni travestimento, ogni parola usata restrittivamente, con ironia, messa tra virgolette d'intonazione e, in generale, ogni parola indiretta è un ibrido premeditato, ma un ibrido monolingue, d'ordine stilistico. In effetti, nella parola parodica convergono e in un certo modo si incrociano due stili, due «lingue» (intralinguistiche): la lingua parodiata (ad esempio, la lingua del poema eroico) e la lingua parodiante: la lingua volgare prosaica, la lingua comune familiare, la lingua dei generi realistici, la lingua «normale», la lingua letteraria «sana» come se l'immagina l'autore della [p. 438] parodia. Questa seconda lingua parodiante, sul cui sfondo si costruisce e si percepisce la parodia, non entra personalmente nella parodia (se si tratta di parodia in senso rigoroso), ma vi è invisibilmente presente.

Ogni parodia, infatti, sposta gli accenti dello stile parodiato, vi condensa certi momenti e ne lascia in ombra altri: la parodia è parziale, e la sua parzialità è dettata dalle peculiarità della lingua parodiante, dal suo sistema di accenti, dalla sua struttura: sentiamo la sua mano nella parodia e possiamo riconoscerla, come a volte riconosciamo chiaramente il sistema di accenti, la costruzione sintattica, i tempi e il ritmo di una lingua volgare in una pura parodia latina (cioè riconosciamo che questa parodia è stata scritta da un francese o da un tedesco). Teoricamente, in ogni parodia si può sentire e riconoscere la lingua e lo stile «normale», alla cui luce è stata creata quella data parodia, ma, in pratica, ciò non è facile né sempre possibile.

Nella parodia dunque si sono incrociate due lingue, due stili, due punti di vista linguistici, due pensieri linguistici e, in sostanza, due soggetti di discorso. E' vero che una di queste lingue (quella parodiata) è presente personalmente, mentre l'altra è presente invisibilmente come sfondo attivo della creazione e della percezione. La parodia è un ibrido premeditato, ma di solito un ibrido intralinguistico, che attinge dalla stratificazione della lingua letteraria in lingue di genere e di corrente.

Ogni ibrido stilistico premeditato è, in una certa misura, dialogizzato. Il che significa che le lingue in esso incrociate stanno tra loro nel rapporto di repliche di un dialogo; è una discussione tra lingue, una discussione tra stili linguistici. Ma non si tratta di un dialogo basato sull'intreccio o astrattamente

semantico, bensì di un dialogo tra punti di vista concretamente linguistici non traducibili tra loro.

Ogni parodia dunque è un ibrido dialogizzato premeditato. In essa le lingue e gli stili si illuminano attivamente a vicenda.

Anche ogni parola usata restrittivamente, messa tra virgolette d'intonazione, è un ibrido deliberato, se il parlante la rifiuta in quanto «lingua» e stile, se essa ai suoi orecchi suona, ad esempio, come troppo volgare o, al contrario, come troppo ricercata o pomposa, oppure se essa ha l'impronta di [p. 439] una corrente letteraria, di una maniera linguistica, ecc. definita e precisa.

Ma torniamo alla parodia sacra latina. Si tratta di un ibrido dialogizzato premeditato, ma di un ibrido linguistico. E' un dialogo tra lingue, anche se una di esse (il volgare) è data soltanto come attivo sfondo dialogizzante. Siamo di fronte a un dialogo folclorico senza fine: a un dibattito tra l'austera parola sacra e l'allegria parola popolare, a qualcosa di simile ai famosi dialoghi medievali tra il re Salomone e l'allegro furfante Marcolfo; con la differenza che, mentre Marcolfo discuteva con Salomone in latino, qui la disputa avviene in lingue diverse. La parola sacra straniera altrui si compenetra di accenti delle lingue volgari, si riaccenta e si reinterpreta sullo sfondo di queste lingue, si condensa fino a diventare immagine buffa, comica maschera carnevalesca del pedante limitato e tetro, o del vecchio bigotto ipocrita e untuoso, o dell'avaro scheletrico e risecchito. Questa parodia sacra manoscritta, quasi millenaria, di proporzioni grandiose è uno straordinario documento, ancor poco esplorato, della lotta intensa e della reciproca illuminazione delle lingue su tutto il territorio dell'Europa occidentale. E' un dramma linguistico recitato come una gaia farsa. Sono i saturnali linguistici: lingua sacra pileata.

La parola sacra latina è un corpo estraneo penetrato nell'organismo delle lingue europee. Nel corso di tutto il medioevo gli organismi delle lingue nazionali respinsero questo corpo. Non era una cosa a essere respinta, ma una parola dotata di senso che si era insediata in tutti i piani superiori del pensiero ideologico nazionale. Questo rigetto della parola sacra estranea aveva un carattere dialogizzato e si attuava sotto l'usbergo del riso festivo e ricreativo. Così, nelle più antiche forme di festa, il popolo in allegria cacciava il vecchio re, il vecchio anno, l'inverno, la quaresima. Tale era la parodia sacra.

Ma anche tutta l'altra letteratura latina medievale, in sostanza, è un grande e complesso ibrido dialogizzato. Non per nulla Paul Lehmann la definisce come un'appropriazione, un rimaneggiamento e un'imitazione di un bene altrui, cioè della parola altrui. L'orientazione reciproca con la parola altrui passa attraverso tutta la gamma dei toni, dall'accettazione devota alla derisione parodica, ed è molto spesso difficile [p. 440] stabilire dove propriamente finisce la devozione e comincia la derisione. Esattamente come nel romanzo moderno, dove spesso non sai dove finisce la parola diretta d'autore e comincia la rappresentazione parodica o stilizzante dei protagonisti. Solo che qui - nella letteratura latina medievale - il processo complesso e contraddittorio di accettazione e di rigetto della parola altrui, di suo ascolto devoto e di sua derisione si compiva nelle proporzioni grandiose di tutto il mondo europeo-occidentale, lasciando una traccia indelebile nella coscienza linguistico-letteraria dei popoli.

Accanto alla parodia latina esisteva, come già abbiamo detto, una parodia mista. Si tratta di un ibrido bilingue (a volte trilingue) dialogizzato premeditato e ormai pienamente svolto. In questa letteratura medievale bilingue troviamo anche tutti i possibili tipi di rapporto con la parola altrui: dalla devozione alla derisione

spietata. Ad esempio, in Francia erano diffuse le cosiddette *épîtres farcies*. Qui i versetti della Sacra scrittura (delle lettere apostoliche lette durante la messa) sono accompagnati da versi francesi di otto sillabe che traducono e parafrasano devotamente il testo latino. Lo stesso carattere di commento devoto si ritrova nella lingua francese di una serie di preghiere miste. Ecco, ad esempio, l'inizio dell'ultima strofa di un *Pater noster* misto del XIII secolo:

Sed libera nos, mais délivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire.

In questo ibrido la replica francese traduce, completa e conferma pienamente la replica latina.

Ma ecco l'inizio di un *Pater noster* del XIV secolo, che evoca le sciagure della guerra:

Pater noster, tu n'ies pas foulz
quar tu t'ies mis en grand repos
qui es montez haut in celis. (19)

Qui la replica francese irride aspramente la parola sacra latina. Essa interrompe le prime parole della preghiera e raffigura il soggiorno celeste come una posizione tranquilla rispetto alle sciagure terrene. Lo stile della replica francese non corrisponde qui allo stile alto della preghiera, come avveniva [p. 441] invece nel primo esempio, ed è deliberatamente volgarizzato. E' una rude replica terrena alla non terrena sdolcinatezza della preghiera.

Numerosi sono i testi misti, più o meno pii, più o meno parodici. I più conosciuti sono i versi misti dei *Carmina burana*. Ricordo ancora la lingua mista dei drammi liturgici. Le lingue volgari qui molto spesso servono da replica comica riduttiva alle parti latine alte del dramma.

La letteratura medievale mista è un altro documento importante e interessante della lotta e della reciproca illuminazione delle lingue.

Non c'è bisogno di dilungarsi sulla immensa letteratura parodica medievale nelle lingue volgari nazionali. Questa letteratura ha edificato tutta una sovrastruttura comica al di sopra dei generi diretti seri. Qui, come a Roma, si tendeva al massimo del doppiaggio comico. Ricorderò il ruolo dei buffoni medievali, questi creatori professionali del «secondo piano», che col loro doppiaggio comico hanno ricostituito l'integrità della parola serio-comica. Ricorderò poi ogni sorta di intermezzi comici, che svolsero il ruolo del quarto dramma greco o dell'allegro *exodium* romano. Un vivido esempio di questo doppiaggio comico è il secondo piano buffonesco nelle tragedie e nelle commedie di Shakespeare. Gli echi di questo parallelismo comico sono vivi anche oggi, al circo, per esempio, nel doppiaggio abbastanza consueto che il clown fa dei numeri seri e pericolosi del programma o nella parte semibuffonesca dell'odierno presentatore.

Tutte le forme di travestimento parodico del medioevo, come nel mondo antico, gravitavano intorno all'allegria delle feste popolari che per tutto il medioevo ebbero un carattere carnevalesco e conservarono l'impronta indelebile dei saturnali.

Alla fine del medioevo e durante il Rinascimento la parola parodico-travestente spezzò tutte le barriere. Essa irrompe in tutti i generi diretti seri e isolati, risuona rumorosamente nell'epopea degli *Spielleute* e dei cantastorie e penetra nell'alto romanzo cavalleresco. Le *diableries* occultarono quasi completamente i misteri, dei quali erano stati parte. Compaiono grandi generi, di somma importanza, come le *soties*. Compare, infine, il grande romanzo del Rinascimento: i romanzi di Rabelais e di Cervantes. Proprio in queste due opere [p. 442] la parola romanzesca, preparata da tutte le forme sopraanalizzate, nonché dal retaggio dell'antichità, svelò le sue possibilità e svolse un ruolo titanico nella formazione della

coscienza linguistico-letteraria.

La reciproca illuminazione delle lingue nel processo di liquidazione del bilinguismo raggiunse nel Rinascimento il suo apogeo e inoltre si complicò singolarmente. Ferdinand Brunot, nel secondo volume della sua classica *Histoire de la langue française*, si domanda come si sia potuto risolvere il problema del passaggio alla lingua volgare proprio nel Rinascimento, con le sue tendenze classicistiche. Egli risponde a ragione che l'aspirazione stessa del Rinascimento a ricostituire il latino nella sua purezza classica lo trasformava inevitabilmente in una lingua morta. Non si poteva conservare la purezza classica ciceroniana del latino, servendosi di questa lingua nella vita quotidiana e nel mondo degli oggetti del XVI secolo ed esprimendo in essa le nozioni e le cose del presente. La ricostituzione del latino nella sua classica purezza limitava la sfera della sua applicazione, sostanzialmente, solo alla sfera della stilizzazione. Era come se si fosse voluto far indossare il latino al mondo nuovo e l'abito si fosse rivelato troppo stretto. Nello stesso tempo il latino classico illuminava il volto del latino medievale e ne rivelava la bruttezza, cosa che era possibile constatare soltanto alla luce del latino classico appunto. Così si creò un'immagine straordinaria della lingua: le *Epistolae obscurorum virorum*.

Questa satira è un complesso ibrido linguistico premeditato. La lingua degli uomini oscuri è parodiata, cioè è condensata, esagerata, tipicizzata in un determinato modo, sullo sfondo del latino corretto e castigato degli umanisti. Nello stesso tempo, dietro il latino degli uomini oscuri traspare in modo assai netto la loro lingua materna, il tedesco; essi si servono delle costruzioni sintattiche del tedesco e le riempiono di parole latine; inoltre essi traducono letteralmente in latino tipiche espressioni tedesche, e la loro intonazione è grossolana, tedesca. Dal punto di vista degli uomini oscuri si tratta di un ibrido spontaneo: essi scrivono come possono. Ma questo ibrido latino-tedesco è appositamente esagerato e illuminato dalla volontà parodiante degli autori della satira. Si deve però rilevare che questa satira linguistica ha un carattere un po' erudito e a volte astrattamente grammaticale.

[p. 443] La poesia dei maccheronici è anch'essa una satira linguistica complessa, ma non è una parodia del «latino di cucina». E' un travestimento denigrante del latino dei puristi ciceroniani con la loro alta e severa norma lessicologica. I maccheronici impiegano costruzioni latine corrette (a differenza degli uomini oscuri), ma in queste costruzioni essi introducono in abbondanza parole del loro volgare (l'italiano), conferendo ad esse una forma d'apparenza latina. Lo sfondo attivo della percezione è l'italiano e lo stile dei generi bassi (facezie, novelle, ecc.), con la loro tematica materiale e corporale decisamente triviale. La lingua dei ciceroniani implicava lo stile alto ed era, in sostanza, non una lingua ma uno stile. Questo stile è parodiato dai maccheronici.

Nelle satire linguistiche del Rinascimento (*Epistolae obscurorum virorum*, poesia maccheronica) si illuminano reciprocamente, dunque, tre lingue: il latino medievale, il latino epurato e rigoroso degli umanisti e il volgare nazionale. Nello stesso tempo, qui si illuminano a vicenda due mondi: quello medievale e quello nuovo, popolare e umanistico. Noi sentiamo qui la stessa disputa folclorica del vecchio e del nuovo, la stessa vituperazione e derisione delle cose antiche: del vecchio potere, della vecchia verità, della vecchia parola.

Le *Epistolae obscurorum virorum*, la poesia maccheronica e una serie di altri fenomeni analoghi mostrano che il processo di illuminazione reciproca delle lingue e il loro adattamento alla realtà e all'epoca avveniva in modo del tutto cosciente. Essi dimostrano, inoltre, a

qual punto le forme linguistiche e le visioni del mondo erano inseparabili tra loro. Infine, si constata a qual punto il mondo vecchio e il mondo nuovo erano caratterizzati proprio dalle loro lingue e dalle immagini delle loro lingue. Le lingue disputavano tra loro, ma questa disputa, come ogni disputa delle grandi ed essenziali forze storico-culturali, non poteva essere resa né mediante un dialogo astrattamente semantico, né mediante un dialogo puramente drammatico, bensì soltanto mediante complessi ibridi dialogizzati. I grandi romanzi del Rinascimento furono appunto questi ibridi, ma stilistici e monolingui.

Nel processo di avvicinamento linguistico entrarono in un nuovo movimento anche i dialetti all'interno delle lingue nazionali. La loro sorda e oscura coesistenza finì. La loro originalità cominciò ad essere sentita in modo nuovo alla luce [p. 444] della norma generale, centralizzatrice e in fieri, della lingua nazionale. La derisione delle peculiarità dialettali, la contraffazione dei modi linguistici e espressivi della popolazione delle diverse regioni e città d'un paese appartengono al più antico fondo delle immagini della lingua di ogni popolo. Ma nel Rinascimento questa reciproca contraffazione dei vari gruppi di un popolo alla luce della reciproca illuminazione generale delle lingue e nel processo di creazione della norma generale d'una lingua nazionale acquista un nuovo significato sostanziale. Le immagini parodiche dei dialetti cominciano a ricevere una più profonda sistemazione artistica e a penetrare nella grande letteratura.

Così, nella commedia dell'arte i dialetti italiani si saldano a determinate maschere tipiche. La commedia dell'arte, in questo senso, può essere chiamata commedia dei dialetti. Essa è un ibrido dialettologico deliberato.

Così, dunque, le lingue si illuminavano reciprocamente nell'epoca in cui si creava il romanzo europeo. Il riso e il plurilinguismo prepararono la parola romanzesca dell'età moderna.

Nel nostro articolo abbiamo affrontato solamente due fattori della preistoria della parola romanzesca. Un altro problema capitale è lo studio dei generi di discorso, soprattutto degli strati familiari della lingua popolare, che hanno svolto un ruolo importantissimo nella formazione della parola romanzesca e che, sotto un aspetto differente, sono entrati tra le componenti del genere romanzesco. Ma ciò esorbita dai limiti della presente ricerca. Noi vorremmo semplicemente concludere sottolineando che la parola romanzesca è nata e si è sviluppata non nel processo strettamente letterario della lotta delle tendenze, degli stili e delle astratte concezioni del mondo, ma nella complessa lotta secolare delle culture e delle lingue. Essa è legata alle grandi scosse e crisi nei destini delle lingue europee e della vita del discorso popolare. I limiti della storia degli stili letterari sono troppo stretti per la preistoria della parola romanzesca.

(1940)

NOTE:

(17) P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1922, p. 10.

(18) F. Novati, *Parodia sacra nelle letterature moderne* (vedi Novati, *Studi critici e letterari*, Torino 1889).

(19) E. Ilvonen, *Parodies des thèmes pieux dans la poésie française du Moyen âge*, Helsingfors 1914.

[p. 445] Epos e romanzo

Sulla metodologia

dello studio del romanzo ?*Epos i roman. O metodologii issledovaniija romana.

Lo studio del romanzo come genere letterario si distingue per particolari difficoltà. Ciò è determinato dalla natura specifica dello stesso oggetto: il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto. Le forze che formano un genere letterario agiscono sotto i nostri occhi: la nascita e il divenire del genere romanzesco avvengono nella piena luce del giorno storico. L'ossatura del romanzo in quanto genere letterario è ancora lungi dall'essersi consolidata, e noi non siamo ancora in grado di prevederne tutte le possibilità plastiche.

Gli altri generi letterari in quanto tali, cioè come forme solide per la colata dell'esperienza artistica, ci sono noti in un aspetto ormai compiuto. L'antico processo della loro formazione si trova fuori dell'osservazione storicamente documentata. Troviamo l'epopea come un genere non solo da tempo compiuto, ma già anche profondamente invecchiato. Lo stesso può dirsi, con alcune riserve, anche degli altri generi letterari principali, persino della tragedia. La loro vita storica a noi nota è la loro vita in quanto generi compiuti con un'ossatura solida e ormai poco plastica. Ognuno di essi ha il suo canone, che agisce nella letteratura come una forza storica reale.

Tutti questi generi letterari o, in ogni caso, i loro elementi principali sono molto più vecchi della scrittura e del libro e in vario grado conservano fino a oggi la loro natura orale e sonora. Dei grandi generi letterari solo il romanzo è più giovane della scrittura e del libro ed esso soltanto è organicamente adatto alle nuove forme della percezione muta, cioè [p. 446] la lettura. Ma, soprattutto, il romanzo non ha un canone come gli altri generi letterari: storicamente validi sono soltanto singoli esemplari di romanzo, ma non un canone di genere in quanto tale. Lo studio degli altri generi letterari è analogo allo studio delle lingue morte; lo studio del romanzo, invece, è analogo allo studio delle lingue vive, e giovani.

E questo crea la straordinaria difficoltà di una teoria del romanzo. Questa teoria, infatti, in sostanza ha un oggetto di studio completamente diverso da quello di una teoria degli altri generi letterari. Il romanzo non è semplicemente un genere letterario tra gli altri. E' l'unico genere in divenire tra generi da tempo compiuti e in parte già morti. E' l'unico genere procreato e nutrito dall'epoca moderna della storia universale e perciò ad essa profondamente affine, mentre gli altri grandi generi sono stati ricevuti da essa in eredità in forma compiuta e non fanno che adattarsi - chi meglio, chi peggio - alle nuove condizioni di esistenza. In confronto ad essi il romanzo è un essere di un'altra razza. Convive male con gli altri generi. Lotta per il suo dominio nella letteratura e, dove vince, gli altri vecchi generi letterari si disgregano. Non a caso la miglior storia del romanzo antico - il libro di Erwin Rohde - non racconta tanto la sua storia quanto raffigura il processo di disgregazione di tutti i grandi generi letterari alti sul terreno dell'antichità classica.

E' molto importante e interessante il problema dell'interazione dei generi letterari nell'unità della letteratura di un dato periodo. In certe epoche - nel periodo classico della letteratura greca, nel secolo aureo di quella romana, nell'epoca del classicismo - nella grande letteratura (cioè nella letteratura dei gruppi sociali

dominanti) tutti i generi letterari in una certa misura si completano armonicamente a vicenda e tutta la letteratura, come insieme di generi, è in notevole misura un tutto organico di ordine superiore. Ma una cosa è caratteristica: il romanzo in questo tutto non entra mai, non partecipa all'armonia dei generi. In queste epoche il romanzo conduce un'esistenza non ufficiale al di là della soglia della grande letteratura. Nel tutto organico della letteratura, gerarchicamente organizzato, entrano soltanto i generi letterari compiuti con una loro fisionomia determinata e precisa. Essi possono limitarsi e completarsi a vicenda, conservando la loro [p. 447] natura di genere. Sono uniti e affini tra loro per intime peculiarità strutturali.

Le grandi poetiche organiche del passato - di Aristotele, Orazio, Boileau - sono permeate da un senso profondo del tutto della letteratura e dell'armonicità con cui in questo tutto si combinano i vari generi. E' come se esse sentissero concretamente questa armonia dei generi letterari. Sta qui la forza, l'irripetibile totale pienezza e inesauribilità di queste poetiche. Esse ignorano tutte sistematicamente il romanzo. Le poetiche scientifiche del XIX secolo sono prive di questa totalità: sono eclettiche, descrittive, tendono a una pienezza non viva e organica, ma astrattamente enciclopedica e si orientano non verso la possibilità effettiva di coesistenza di determinati generi nel tutto vivente della letteratura di una data epoca, ma verso la loro coesistenza in una crestomazia il più possibile completa. Esse, naturalmente, non ignorano più il romanzo, ma lo aggiungono semplicemente (al posto d'onore) ai generi letterari esistenti (come genere tra i generi, esso entra anche nella crestomazia; ma nel tutto vivente della letteratura il romanzo entra in modo del tutto diverso).

Il romanzo, come abbiamo già detto, convive male con gli altri generi letterari. Non si può neppure parlare di un'armonia sulla base della reciproca limitazione e del reciproco complemento. Il romanzo parodia gli altri generi (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli. Gli storici della letteratura sono inclini a volte a vedere in questo soltanto una lotta di correnti e scuole letterarie. Tale lotta, naturalmente, c'è, ma essa è un fenomeno marginale e storicamente esiguo. Dietro di essa bisogna saper vedere la più profonda e storica lotta dei generi letterari, il divenire e il crescere dell'ossatura di genere della letteratura.

Fenomeni di particolare interesse si osservano nelle epoche in cui il romanzo diventa il genere letterario dominante. Tutta la letteratura allora è presa da un processo di divenire e da una sorta di «criticismo di genere». Ciò ha avuto luogo in alcuni periodi dell'ellenismo, nell'epoca del tardo medioevo e nel Rinascimento, ma in modo particolarmente intenso e vivido a partire dalla metà del XVIII secolo. Nelle epoche di [p. 448] dominio del romanzo quasi tutti gli altri generi letterari si «romanzizzano»: si romanzizza il dramma (ad esempio, il dramma di Ibsen e Hauptmann, e tutto il dramma naturalistico), il poema (ad esempio, il Childe Harold e in particolare il Don Giovanni [Don Juan, an Epic Satir] di Byron), persino la lirica (un esempio netto è la lirica di Heine). Anche i generi che tenacemente conservano la loro vecchia canonicità, acquistano il carattere della stilizzazione. In generale ogni rigorosa fermezza di un genere letterario contro la volontà artistica dell'autore comincia a sapere di stilizzazione, se non di stilizzazione parodica. In presenza del romanzo come genere letterario dominante cominciano a risuonare in modo nuovo le lingue convenzionali degli altri generi canonici rigorosi, in modo diverso

da come risuonavano nelle epoche in cui il romanzo non c'era nella grande letteratura.

Le stilizzazioni parodiche dei generi e degli stili diretti occupano nel romanzo un posto essenziale. Nell'epoca dell'ascesa creativa del romanzo - e in particolare nei periodi di preparazione di questa ascesa - la letteratura è inondata di parodie e di travestimenti di tutti i generi letterari nobili (proprio dei generi, e non di singoli scrittori e correnti), parodie che preannunziano, accompagnano e abbozzano il romanzo. Ma è caratteristico che il romanzo non permetta ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi. Attraverso tutta la storia del romanzo passa, in modo sistematico, la parodia o il travestimento delle varietà dominanti e di moda di questo genere le quali tendono a stereotiparsi: le parodie del romanzo cavalleresco (la prima parodia del romanzo cavalleresco di avventure appartiene al XIII secolo, il *Dit d'aventures*) del romanzo barocco, del romanzo pastorale (*Il pastore stravagante* [Le Berger extravagant] di Sorel), del romanzo sentimentale (in Fielding, il *Grandison Secondo* [Grandison der Zweite] di Musäus), ecc. Questa autocriticità è la singolare caratteristica del romanzo come genere letterario in divenire.

In che cosa si esprime la romanzizzazione, soprarilevata, degli altri generi letterari? Essi diventano più liberi e più plastici, il loro linguaggio si rinnova grazie alla differenziazione interna della lingua extraletteraria e grazie agli strati «romanzeschi» della lingua letteraria, si dialogizzano, in essi penetrano ampiamente il riso, l'ironia, lo humour, elementi di autoparodia e infine - ed è questa la cosa più importante - il [p. 449] romanzo porta in essi la problematicità, la specifica incompiutezza semantica e il vivo contatto con l'età contemporanea incompiuta e diveniente (col presente aperto). Tutti questi fenomeni, come vedremo, si spiegano con la trasposizione dei generi letterari in una nuova zona particolare di costruzione delle immagini artistiche (la zona di contatto col presente nella sua apertura), zona per la prima volta conquistata dal romanzo.

Certo, il fenomeno della romanzizzazione non può essere spiegato soltanto con l'influsso immediato e diretto del romanzo. Anche là dove questo influsso può essere stabilito e mostrato con sicurezza, esso si intreccia indissolubilmente con l'azione immediata di quei mutamenti nella realtà che determinano anche il romanzo e che hanno condizionato il dominio del romanzo nella data epoca. Il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e quindi esso riflette il divenire della stessa realtà in modo più profondo, essenziale, sensibile e rapido. Solo chi diviene può capire il divenire. Il romanzo è diventato il protagonista del dramma dello sviluppo letterario dell'età moderna proprio perché esso esprime meglio di tutti le tendenze del divenire del mondo moderno: è infatti l'unico genere letterario procreato dal mondo moderno e gli è in tutto e per tutto consustanziale. Il romanzo sotto molti aspetti ha anticipato e anticipa il futuro sviluppo di tutta la letteratura. Perciò, conquistato il predominio, favorisce il rinnovamento di tutti gli altri generi letterari e li contagia di divenire e di apertura. Esso li attrae imperiosamente nella propria orbita proprio perché questa orbita coincide con la tendenza principale di sviluppo di tutta la letteratura. Sta qui la straordinaria importanza del romanzo anche come oggetto di studio per la teoria e la storia della letteratura.

Gli storici della letteratura, purtroppo, di solito riducono questa lotta del romanzo con gli altri generi compiuti e tutti i fenomeni della romanzizzazione alla vita e alla lotta di scuole e correnti. Chiamano, ad esempio, il poema romanzizzato «poema romantico» (ed è giusto) e pensano di aver così detto tutto. Dietro la superficie

variopinta e rumorosa del processo letterario non vedono i grandi ed essenziali destini della letteratura e del linguaggio, i cui protagonisti sono prima di tutto i generi, mentre le correnti e le scuole sono personaggi di secondo o di terzo ordine.

[p. 450] La teoria della letteratura manifesta, nei riguardi del romanzo, la sua totale impotenza. Con gli altri generi letterari essa lavora in modo sicuro e preciso, poiché si tratta di un oggetto definito e compiuto, netto e chiaro. In tutte le epoche classiche del suo sviluppo questi generi conservano la loro stabilità e canonicità; le loro variazioni secondo le epoche, le correnti e le scuole sono marginali e non toccano la loro consolidata ossatura di genere. Tutto sommato, la teoria di questi generi letterari compiuti finora non ha potuto aggiungere quasi nulla di essenziale a ciò che era stato fatto da Aristotele. La sua poetica resta il fondamento incrollabile della teoria dei generi (anche se a volte egli si trova a tale profondità che è difficile accorgersene). Tutto va bene finché non si tocca il romanzo. Ma già i generi romanzizzati mettono la teoria in un vicolo cieco. Col problema del romanzo la teoria dei generi letterari si trova di fronte alla necessità di una ristrutturazione radicale.

Grazie al paziente lavoro degli studiosi si è accumulato un materiale storico enorme e si è illuminata una serie di questioni legate all'origine di singole varietà di romanzo, ma il problema del genere nel suo complesso non ha trovato una soddisfacente soluzione di principio. Si continua a considerarlo come un genere tra gli altri generi, si cerca di stabilirne la differenza, come genere letterario compiuto, dagli altri generi letterari compiuti, si cerca di scoprirne il canone interno come sistema determinato di caratteristiche di genere stabili e solide. I lavori sul romanzo si riducono, nella stragrande maggioranza dei casi, alla registrazione e alla descrizione più complete possibili delle varietà romanzesche, ma come risultato di queste descrizioni non si riesce mai a dare una formula comprensiva per il romanzo come genere. Anzi, i ricercatori non riescono a indicare neppure una caratteristica determinata e sicura del romanzo senza fare una qualche riserva che annulli interamente questa caratteristica in quanto si riferisce al romanzo come genere letterario.

Ecco degli esempi di queste caratteristiche «con riserva»: il romanzo è un genere a più piani, anche se esistono splendidi romanzi a un solo piano; il romanzo è un genere basato sull'intreccio intenso e sulla dinamicità, anche se esistono romanzi che raggiungono una descrittività pura, estrema per la letteratura; il romanzo è un genere problematico, anche se la [p. 451] produzione romanzesca di massa è un modello, inaccessibile a ogni altro genere, di letteratura avvincente e spensierata; il romanzo è una storia d'amore, anche se i massimi esempi di romanzo europeo sono del tutto privi dell'elemento amoroso; il romanzo è un genere prosastico, anche se esistono splendidi romanzi in versi. L'elenco di simili «caratteristiche di genere» del romanzo, distrutte da una riserva coscienziosamente aggiunta, potrebbe naturalmente allungarsi.

Molto più interessanti e coerenti sono le definizioni normative del romanzo date dai romanzieri stessi, i quali avanzano una determinata variante di romanzo e la dichiarano l'unica sua forma giusta, necessaria e attuale. Tale, ad esempio, è la nota prefazione di Rousseau alla Novella Eloisa, la prefazione di Wieland a Agatone e di Wezel a Tobia Knaut; tali sono le numerose dichiarazioni dei romantici intorno a Wilhelm Meister e a Lucinda, ecc. Queste dichiarazioni, che non cercano di abbracciare tutte le varietà del romanzo in una definizione eclettica, partecipano però al vivente divenire del romanzo come genere. Esse spesso riflettono in modo profondo e fedele la lotta del romanzo con gli altri generi e con se

stesso (sotto forma di altre varianti dominanti e di moda del romanzo) in una determinata fase del suo sviluppo. Esse si avvicinano di più alla comprensione della posizione particolare del romanzo nella letteratura, posizione che non è commensurabile con quella degli altri generi.

Particolare significato in questo senso ha una serie di enunciazioni che accompagnano la creazione del nuovo tipo di romanzo nel XVIII secolo. Questa serie si apre con i ragionamenti di Fielding sul romanzo e il suo eroe nel Tom Jones. Continua con la prefazione di Wieland all'Agatone e col suo anello più essenziale, il Saggio sul romanzo di Blanckenburg. E si compie, in sostanza, con la teoria del romanzo data più tardi da Hegel. Di tutte queste enunciazioni, che riflettono il divenire del romanzo in una sua fase essenziale (Tom Jones, Agatone, Wilhelm Meister), sono caratteristiche le seguenti richieste poste al romanzo: 1) il romanzo non deve essere «poetico» nel senso in cui lo sono gli altri generi letterari; 2) il protagonista del romanzo non deve essere «eroico» né nel senso epico né nel senso tragico di questa parola: esso deve unire in sé aspetti positivi e negativi, bassi e alti, comici e seri; 3) il protagonista deve essere mostrato non come [p. 452] compiuto e immutabile, ma come diveniente, mutante, educato dalla vita; 4) il romanzo deve diventare per il mondo moderno ciò che l'epopea era per il mondo antico (questa idea fu espressa in tutta la chiarezza da Blanckenburg e poi ripetuta da Hegel).

Tutte queste affermazioni-richieste hanno un aspetto assai essenziale e produttivo: la critica, dal punto di vista del romanzo, degli altri generi letterari e del loro rapporto con la realtà, la critica cioè della loro enfatica e banale eroicizzazione, del loro carattere convenzionale, della loro poeticità angusta e inanimata, della loro monotonia e astrattezza, della compiutezza e immutabilità dei loro protagonisti. Qui, in fondo, si fa una critica di principio della letterarietà e poeticità proprie degli altri generi letterari e delle precedenti varietà di romanzo (il romanzo eroico barocco e il romanzo sentimentale di Richardson). Queste enunciazioni sono convalidate in notevole misura anche dalla pratica di questi romanzieri. Qui il romanzo - sia la sua pratica sia la sua teoria a questa legata - si presenta in modo esplicito e cosciente come un genere letterario critico e autocritico, che deve rinnovare le basi stesse della letterarietà e poeticità dominante. Il confronto del romanzo con l'epos (e la loro contrapposizione) è, da un lato, un momento nella critica degli altri generi letterari (in particolare, dello stesso tipo della eroicizzazione epica) e, dall'altro, ha lo scopo di elevare il significato del romanzo come genere dominante della nuova letteratura.

Le affermazioni-richieste da noi citate sono una vetta del processo di autocoscienza del romanzo. Non sono, evidentemente, una teoria del romanzo. Esse non si distinguono neppure per una grande profondità filosofica. Eppure esse sulla natura del romanzo come genere letterario non dicono di meno, se non di più delle esistenti teorie del romanzo.

In seguito faccio un tentativo di trattare il romanzo appunto come genere letterario in divenire, che avanza alla testa del processo di sviluppo di tutta la letteratura dell'età moderna. Non costruisco una definizione del canone, agente nella letteratura (nella sua storia), del romanzo come sistema di stabili caratteristiche di genere. Ma cerco di sondare le peculiarità strutturali di fondo di questo che è il più plastico dei generi letterari, peculiarità che determinano la direzione [p. 453] della sua propria mutevolezza e la direzione del suo influsso e della sua azione sulla restante letteratura.

Trovo tre peculiarità di fondo che differenziano in via di

principio il romanzo da tutti gli altri generi letterari: 1) la tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso; 2) il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo; 3) la nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto col presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza.

Tutte queste tre peculiarità del romanzo sono organicamente legate tra loro, e tutte sono determinate da un preciso momento di rottura nella storia dell'umanità europea: la sua uscita da una condizione semipatriarcale socialmente isolata e chiusa e il passaggio a nuovi legami e rapporti internazionali e interlinguistici. Per l'umanità europea si aprì, e diventò un fattore determinante della sua vita e del suo pensiero, la molteplicità delle lingue, delle culture e dei tempi.

La prima peculiarità stilistica del romanzo, peculiarità legata all'attivo plurilinguismo del mondo, della cultura e della coscienza letteraria moderni è stata da me considerata in un'altra mia comunicazione (1). Mi limito a ricordare succintamente l'essenziale.

Il plurilinguismo ha avuto luogo sempre (esso è più antico del monolinguisma canonico e puro), ma non era un fattore creativo, e la scelta artistica intenzionale non era il centro creativo del processo linguistico-letterario. Il greco classico sentiva e le «lingue» e le epoche della lingua, i molteplici dialetti letterari greci (la tragedia è un genere letterario plurilinguistico), ma la coscienza creativa si realizzava in lingue pure chiuse (anche se di fatto eterogenee). Il plurilinguismo era regolato e canonizzato tra i generi letterari.

La nuova coscienza culturale e letteraria vive in un mondo attivamente plurilinguistico. Il mondo è diventato tale una volta per sempre e irreversibilmente. E' finito il periodo della coesistenza isolata e chiusa delle lingue nazionali. Le [p. 454] lingue si illuminano reciprocamente: una lingua può vedersi soltanto alla luce di un'altra lingua. E' finita anche la coesistenza ingenua e consolidata delle «lingue» all'interno di una data lingua nazionale, cioè la coesistenza dei dialetti territoriali, dei dialetti e dei gerghi sociali e professionali, della lingua letteraria, delle lingue dei generi letterari all'interno della lingua letteraria, delle epoche della lingua, ecc.

Tutto ciò si è messo in movimento ed è entrato in un processo di attiva azione e illuminazione reciproca. La parola, la lingua sono ormai sentite in modo diverso e oggettivamente hanno smesso di essere quello che erano. In questa reciproca illuminazione interna ed esterna delle lingue ogni data lingua, anche quando resti assolutamente immutata la sua composizione linguistica (fonetica, lessico, morfologia, ecc.), è come se nascesse di nuovo e diventa qualitativamente diversa per la coscienza che con essa crea.

In questo mondo attivamente plurilinguistico tra la lingua e il suo oggetto, cioè il mondo reale, si stabiliscono rapporti del tutto nuovi, gravidi di enormi conseguenze per tutti i generi letterari compiuti, che si sono formati nelle epoche del monolinguisma isolato e chiuso. A differenza degli altri grandi generi letterari il romanzo si è formato ed è cresciuto proprio quando si attivizzava acutamente il plurilinguismo esterno e interno, che del romanzo è il naturale elemento. E' per questo che il romanzo si è potuto mettere alla testa del processo di sviluppo e di rinnovamento della letteratura in senso linguistico e stilistico.

Nella relazione già ricordata ho cercato di illuminare la profonda originalità stilistica del romanzo, determinata dal suo legame con il plurilinguismo.

Passo alle due altre peculiarità che riguardano ormai i momenti tematici della struttura del genere romanzesco. Queste peculiarità si manifestano e si chiariscono nel modo migliore mediante un confronto del romanzo con l'epopea.

Dal punto di vista del nostro problema l'epopea come genere letterario determinato è caratterizzata da tre aspetti costitutivi: 1) oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il «passato assoluto», secondo la terminologia di Goethe e di Schiller; 2) fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva); 3) il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del [p. 455] cantore (dell'autore e dei suoi ascoltatori), da una distanza epica assoluta.

Soffermiamoci in modo più particolareggiato su ognuno di questi aspetti costitutivi dell'epopea.

Il mondo dell'epopea è il passato eroico nazionale, il mondo degli «inizi» e delle «vette» della storia nazionale, il mondo dei padri e dei progenitori, il mondo dei «primi» e dei «migliori». Il fatto non è che questo passato costituisca il contenuto dell'epopea. La collocazione del mondo raffigurato nel passato, la sua appartenenza al passato è un aspetto formale costitutivo dell'epopea come genere letterario. L'epopea non è stata mai un poema sul presente, sul proprio tempo (diventando solo per i posteri un poema sul passato). L'epopea, come determinato genere letterario a noi noto, è stata fin dal principio poema sul passato, e l'atteggiamento dell'autore (cioè di chi pronuncia la parola epica), immanente all'epopea e costitutivo per essa, è quello di un uomo che parla di un passato per lui inaccessibile, l'atteggiamento pieno di venerazione di un postero. La parola epica per il suo stile, per il tono e il carattere del suo sistema d'immagini è infinitamente lontana dalla parola di un contemporaneo che parli a un contemporaneo, rivolgendosi a contemporanei («Onegin, mio buon amico, nacque sulle rive della Neva, dove forse sei nato tu, o hai brillato, mio lettore...») Sia il cantore sia l'ascoltatore, immanenti all'epopea come genere letterario, si trovano in uno stesso tempo e a uno stesso livello assiologico (gerarchico), mentre il mondo raffigurato degli eroi è a un livello assiologico-temporale completamente diverso e inaccessibile, separato dalla distanza epica. Tra essi fa da mediatore la tradizione nazionale. Raffigurare l'evento a un livello assiologico-temporale identico al proprio e a quello dei propri contemporanei (e quindi anche sulla base dell'esperienza e dell'invenzione personale) significa compiere un rivolgimento radicale e passare dal mondo epico in quello romanzesco.

Certo, anche il «mio tempo» può essere percepito come tempo epico eroico, dal punto di vista del suo significato storico, in modo distanziato, come da una lontananza dei tempi (non a partire da me stesso, contemporaneo, ma alla luce del futuro), mentre il passato può essere percepito familiarmente (come il mio passato). Ma così noi percepiamo non il [p. 456] presente nel presente e non il passato nel passato; noi ci togliamo dal «mio tempo», dalla zona del suo contatto familiare con me.

Noi parliamo dell'epopea come di un genere letterario reale giunto fino a noi. Lo troviamo già completamente pronto, persino cristallizzato e quasi necrotizzato. La sua perfezione, coerenza e assoluta ingenuità artistica dicono che si tratta di un genere letterario vecchio, con un lungo passato. Ma su questo passato possiamo solo fare delle congetture, ed è necessario dire esplicitamente che le nostre congetture al proposito per ora sono assai infide. Le ipotetiche canzoni originarie, che hanno preceduto la formazione delle epopee e la creazione della tradizione epica come genere letterario e che erano canzoni sui contemporanei e

costituivano un'eco immediata a eventi appena compiuti, queste ipotetiche canzoni non ci sono note. Sulla natura di queste originarie canzoni degli aedi o cantilene possiamo fare congetture soltanto. E non abbiamo alcuna ragione di credere che esse fossero più simili ai più tardi canti epici (a noi noti) che, ad esempio, al nostro corsivo di attualità o a stornelli sui temi del giorno. Le canzoni epiche eroicizzanti sui contemporanei, a noi accessibili e del tutto reali, sono nate dopo la formazione delle epopee, sul terreno ormai dell'antica e possente tradizione epica. Esse trasferiscono sugli avvenimenti e sui personaggi contemporanei la forma epica già pronta, cioè trasferiscono su di essi la forma assiologico-temporale del passato, li associano al mondo dei padri, degli inizi e delle vette ed è come se li canonizzassero in vita. Nell'ordinamento patriarcale i rappresentanti dei gruppi dominanti in un certo senso appartengono come tali al mondo dei «padri» e sono separati dagli altri da una distanza quasi «epica». L'associazione epico dell'eroe contemporaneo al mondo degli antenati e degli iniziatori è un fenomeno specifico, cresciuto sul terreno di una tradizione epica da tempo pronta e quindi tanto poco atta a spiegare l'origine dell'epopea quanto, ad esempio, l'ode neoclassica.

Quale ne sia l'origine, l'epopea reale giunta sino a noi è una forma di genere assolutamente compiuta e assai perfetta, il cui elemento costitutivo è il riporto del mondo da essa raffigurato nel passato assoluto degli inizi e delle vette nazionali. Il passato assoluto è una specifica categoria assiologica (gerarchica). [p. 457] Per la concezione epica del mondo «inizio», «primo», «fondatore», «antenato», «precedente», ecc. sono categorie non puramente temporali, ma assiologico-temporali, sono cioè un superlativo assiologico-temporale che si realizza sia nei riguardi degli uomini sia nei riguardi di tutte le cose e gli eventi del mondo epico: in questo passato tutto è bene, e tutto ciò che è sostanzialmente buono (il «primo») è soltanto in questo passato. Il passato epico assoluto è l'unica fonte e principio di tutto il bene anche per i tempi successivi. Così afferma la forma dell'epopea.

La memoria e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale della letteratura antica. Così è stato, e non si può mutare la cosa; la tradizione riguardante il passato è sacra. Non c'è ancora la coscienza della relatività di ogni passato.

L'esperienza, la conoscenza e la pratica (il futuro) determinano il romanzo. Nell'epoca ellenistica nasce il contatto con gli eroi del ciclo epico troiano; l'epos si trasforma in romanzo. Il materiale epico è trasposto in quello romanzesco, nella zona del contatto, passando attraverso la fase della familiarizzazione e del riso. Quando il romanzo diventa il genere letterario dominante, la disciplina filosofica dominante diventa la teoria della conoscenza.

Il passato epico non a caso è chiamato «passato assoluto»: esso, come contemporaneamente anche il passato assiologico (gerarchico), è privo di ogni relatività, cioè è privo di gradualità puramente temporali che lo leghino al presente. Un confine assoluto lo delimita da tutti i tempi successivi, e prima di tutto dal tempo in cui si trovano il cantore e i suoi ascoltatori. Questo confine, quindi, è immanente alla forma stessa dell'epopea ed è sentito e risuona in ogni parola.

Distruggere questo confine significa distruggere la forma dell'epopea come genere letterario. Ma proprio perché è separato da tutti i tempi successivi, il passato epico è assoluto e perfetto. Esso è chiuso come un cerchio e in esso tutto è terminato e compiuto interamente. Nel mondo epico non c'è posto per alcuna incompiutezza, apertura, problematicità. Non vi è lasciata alcuna scappatoia verso il futuro; è autosufficiente e non richiede né presuppone alcuna

continuazione. Le definizioni temporali e assiologiche sono qui fuse in un unico tutto inscindibile (come lo sono anche negli antichi strati semantici del linguaggio). Tutto ciò che è associato a questo passato è associato ipso facto all'autentica essenzialità e significatività, ma insieme acquista compiutezza e finitezza e si priva, per così dire, di ogni diritto e possibilità di reale continuazione. La compiutezza e la chiusura assolute sono il singolare aspetto del passato epico assiologico-temporale.

Passiamo alla tradizione. Il passato epico, che un confine invalicabile delimita dai tempi successivi, si conserva e si manifesta soltanto sotto forma di tradizione nazionale. L'epopea si appoggia soltanto su questa tradizione. Il fatto non è che la fonte concreta dell'epopea sia la tradizione: importante è che l'appoggio sulla tradizione sia immanente alla forma dell'epopea come è immanente il passato assoluto. La parola epica è parola fondata sulla tradizione. Il mondo epico del passato assoluto per sua natura è inaccessibile all'esperienza personale e non ammette un punto di vista e una valutazione personali. Non lo si può vedere, palpare, toccare, non lo si può guardare da qualsiasi punto di vista, non lo si può provare, analizzare, scomporre, penetrare. Esso è dato soltanto come tradizione, sacra e incontestabile, che comporta una valutazione universale ed esige per sé un atteggiamento rispettoso. Ripetiamo e sottolineiamo: non si tratta delle fonti concrete dell'epopea, né dei suoi momenti di contenuto, né delle dichiarazioni dei suoi autori, ma si tratta del suo aspetto formale (più esattamente, contenutistico-formale) costitutivo del genere dell'epopea: l'appoggio sulla tradizione impersonale incontestabile, l'universalità della valutazione e del punto di vista che esclude ogni possibilità di un diverso modo di vedere, il profondo rispetto per l'oggetto della raffigurazione e per la stessa parola detta su di esso in quanto parola della tradizione.

Il passato assoluto, come oggetto dell'epopea, e la tradizione incontestabile, come sua unica fonte, determinano anche il carattere della distanza epica, cioè il terzo aspetto costitutivo dell'epopea come genere letterario. Il passato epico, come abbiamo detto, è chiuso in sé e delimitato da una barriera insuperabile dai tempi successivi e prima di tutto dal presente, che eternamente dura, dei figli e dei posteri, nel quale si trovano il cantore e gli ascoltatori dell'epopea, si compie l'evento della loro vita e si attua il racconto epico. D'altro lato, la tradizione delimita il mondo dell'epopea [p. 459] dall'esperienza personale, da ogni nuovo riconoscimento, da ogni iniziativa personale per comprenderlo e interpretarlo, da nuovi punti di vista e valutazioni. Il mondo epico è compiuto totalmente non solo come evento reale di un passato lontano, ma anche nel suo senso e nel suo valore: non lo si può mutare, né reinterpretare, né rivalutare. E' pronto, compiuto e immutabile e come fatto reale e come senso e come valore. E' questo a determinare l'assoluta distanza epica. Il mondo epico può solo essere accolto con venerazione, ma non lo si può toccare, ed è fuori della sfera dell'umana attività che trasforma e reinterpreta. Questa distanza esiste non soltanto rispetto al materiale epico, cioè agli eventi e agli eroi raffigurati, ma anche rispetto al punto di vista da cui essi sono considerati e alle valutazioni che ne sono date; il punto di vista e la valutazione si sono saldati con l'oggetto in un tutto inscindibile: la parola epica è inseparabile dal suo oggetto poiché della sua semantica è caratteristica l'assoluta saldatura dei momenti oggettuali e spazio-temporali con quelli assiologici (gerarchici). Questa assoluta saldatura e la conseguente illibertà dell'oggetto hanno potuto essere superate soltanto nelle condizioni di un attivo plurilinguismo e di una reciproca illuminazione delle lingue (allora

l'epopea divenne un genere letterario semiconvenzionale e semimorto).

Grazie alla distanza epica, che esclude ogni possibilità di attività e mutamento, il mondo epico acquista la sua straordinaria compiutezza non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche da quello del suo senso e valore. Il mondo epico si costruisce nella zona dell'immagine assoluta di lontananza fuori della sfera di un possibile contatto col presente che diviene, è incompiuto e quindi reinterpreta e rivaluta.

I tre aspetti costitutivi dell'epopea da noi caratterizzati, in maggiore o minor misura sono intrinseci anche agli altri generi letterari alti dell'antichità e del medioevo. Alla base di tutti questi compiuti generi letterari alti c'è la stessa valutazione dei tempi, la stessa funzione della tradizione, un'analoga distanza gerarchica. Per nessun genere letterario alto la realtà contemporanea come tale è oggetto ammissibile di raffigurazione. La realtà contemporanea può entrare nei generi letterari alti soltanto ai suoi strati gerarchicamente superiori, già distanziati dalla loro posizione nella stessa realtà. Ma, entrando nei generi letterari alti (ad esempio, nelle odi di [p. 460] Pindaro, in Simonide), gli avvenimenti, i vincitori e gli eroi dell'età contemporanea «alta» sono come associati al passato, sono intrecciati attraverso vari anelli e legami di mediazione nel tessuto unitario del passato e della tradizione eroica. Essi ricevono la propria altezza e il proprio valore attraverso questa associazione al passato come fonte di ogni autentica essenzialità e validità. Essi, per così dire, sono tolti dall'età contemporanea con la sua incompiutezza, inconclusione, apertura, con la sua possibilità di reinterpretazioni e rivalutazioni. Sono elevati al livello assiologico del passato e acquistano in esso la loro compiutezza. Non si può dimenticare che il «passato assoluto» non è il tempo nel nostro senso limitato e esatto della parola, ma è una categoria gerarchica assiologico-temporale.

Non si può essere grandi nel proprio tempo, la grandezza fa sempre appello ai posteri per i quali essa diventa passato (si troverà in un'immagine di lontananza), diventa oggetto di memoria e non oggetto di viva visione e contatto. Nel genere letterario del «monumento» il poeta costruisce la propria immagine sul futuro piano di lontananza dei posteri (cfr. le iscrizioni dei despotti orientali e le iscrizioni di Augusto). Nel mondo della memoria il fenomeno si trova in un contesto particolarissimo, in un sistema regolato da leggi del tutto particolari rispetto al mondo della visione viva e del contatto pratico e familiare. Il passato epico è una forma particolare di percezione artistica dell'uomo e dell'evento. Forma che copriva quasi del tutto la percezione e la raffigurazione artistica in generale. La raffigurazione artistica è raffigurazione sub specie aeternitatis. Si può e si deve raffigurare e eternare con la parola artistica soltanto ciò che è degno di essere ricordato, che deve essere conservato nella memoria dei posteri; per i posteri si crea un'immagine, e nell'anticipabile piano di lontananza dei posteri questa immagine si forma. L'età contemporanea per l'età contemporanea (l'età che non pretende la memoria) è registrata nella creta, l'età contemporanea per il futuro (per i posteri) è registrata nel marmo e nel bronzo.

E' importante la correlazione dei tempi: l'accento assiologico non cade sul futuro, non si serve il futuro, non di fronte al futuro esistono i meriti (essi sono di fronte all'eternità extratemporale), ma si serve la memoria futura del passato, [p. 461] si serve l'ampliamento del mondo del passato assoluto, il suo arricchimento con nuove immagini (a spese dell'età contemporanea), di un mondo che si contrappone sempre per principio a ogni passato transeunte.

Nei compiuti generi letterari alti conserva il suo significato anche la tradizione, benché la sua funzione nella creazione personale aperta diventi più convenzionale che nell'epopea.

In complesso, il mondo della grande letteratura dell'epoca classica è proiettato nel passato, nel piano di lontananza della memoria, ma non nel reale passato relativo, legato al presente da ininterrotti passaggi temporali, sibbene nel passato assiologico degli inizi e delle vette. Questo passato è distanziato, compiuto e chiuso come un cerchio. Il che non significa, naturalmente, che in esso non vi sia alcun movimento. Al contrario, le categorie temporali relative, al suo interno, sono elaborate in modo ricco e sottile (le sfumature del «prima», del «poi», della successione dei momenti, della rapidità, della durata, ecc.); si ha un'alta tecnica di rappresentazione artistica del tempo. Ma tutti i punti di questo tempo compiuto e chiuso in un cerchio sono ugualmente lontani dal tempo reale e dinamico dell'età contemporanea; esso nel suo complesso non è localizzato in un processo storico reale, non è in correlazione col presente e col futuro, e, per così dire, contiene in se stesso tutta la pienezza dei tempi. Insomma, tutti i generi letterari alti dell'epoca classica, cioè tutta la grande letteratura, si costruiscono nella zona dell'immagine di lontananza fuori di ogni possibile contatto col presente nella sua incompiutezza.

La realtà contemporanea come tale, cioè la realtà che conserva il suo vivo volto contemporaneo, non poteva, come già abbiamo detto, diventare oggetto di raffigurazione dei generi letterari alti. La realtà contemporanea era una realtà di livello «inferiore» rispetto al passato epico. Meno di tutto essa poteva servire da punto di partenza della interpretazione e valutazione artistica. Il punto focale di questa interpretazione e valutazione poteva trovarsi solo nel passato assoluto. Il presente è qualcosa di transeunte, un fluire, un'eterna continuazione senza principio e senza fine; è privo di vera compiutezza e, quindi, di essenza. Il futuro era pensato o come una continuazione sostanzialmente indifferente del presente [p. 462] o come una fine, una morte finale, una catastrofe. Le categorie assiologico-temporali dell'inizio assoluto e della fine assoluta hanno un significato esclusivo nella percezione del tempo e nelle ideologie dei tempi passati. L'inizio è idealizzato, la fine è incupita (la catastrofe, il «crepuscolo degli dèi»). Questa percezione del tempo e la gerarchia dei tempi da essa determinata compenetrano tutti i generi letterari alti dell'antichità e del medioevo. Sono penetrati così a fondo nelle fondamenta stesse dei generi letterari che continuano a vivere in essi anche nelle epoche successive, fino al XIX secolo e persino oltre.

L'idealizzazione del passato nei generi letterari alti ha un carattere ufficiale. Tutte le espressioni esterne della forza e della verità dominanti (di tutto ciò che è compiuto) sono organizzate entro la categoria assiologico-gerarchica del passato, nell'immagine di lontananza (dal gesto e dalla veste allo stile, tutto è simbolo del potere). Il romanzo, invece, è legato all'elemento eternamente vivo della parola non ufficiale e del pensiero non ufficiale (la forma festosa, il discorso familiare, la profanazione).

I morti sono amati in un altro modo, essi sono tolti dalla sfera del contatto, di loro si può e si deve parlare in un altro stile. La parola pronunciata su un morto è stilisticamente molto diversa dalla parola pronunciata su un vivo.

Nei generi letterari alti ogni potere e privilegio, ogni gravità e altezza escono dalla zona del contatto familiare per entrare nel piano di lontananza (la veste, l'etichetta, lo stile del discorso dell'eroe e lo stile del discorso su di lui). Nell'orientarsi verso la compiutezza si manifesta la classicità di tutti i generi letterari non romanzeschi.

La realtà contemporanea, il «basso» presente fluente e transeunte, questa «vita senza inizio e senza fine» è stata oggetto di

raffigurazione soltanto nei generi letterari bassi. Ma prima di tutto essa era oggetto principale di raffigurazione nella sfera vastissima e ricchissima della creazione comica popolare. In un'altra mia relazione (2) ho cercato di mostrare l'enorme significato che questa sfera ha - sia nel mondo antico sia nel medioevo - per la nascita e la formazione della parola romanzesca. E' proprio qui - nel riso popolare - che vanno [p. 463] cercate le vere radici folcloriche del romanzo. Il presente, l'età contemporanea come tale, l'«io in persona» e i «miei contemporanei» e il «mio tempo» erano in origine oggetto di riso ambivalente, allegro e distruttivo simultaneamente. Proprio qui si va formando un atteggiamento radicalmente nuovo verso la lingua, verso la parola. Accanto alla raffigurazione diretta - derisione della viva età contemporanea - qui fioriscono la parodia e il travestimento di tutti i generi letterari alti e le immagini alte del mito nazionale. Il «passato assoluto» degli dèi, dei semidèi e degli eroi qui - nelle parodie e in particolare nei travestimenti - si «contemporaneizza»: è abbassato, raffigurato al livello dell'età contemporanea, nell'ambiente quotidiano di questa, nel suo linguaggio basso.

Da questo elemento del riso popolare sul terreno classico cresce direttamente una sfera alquanto vasta e varia di letteratura che gli antichi chiamavano in modo espressivo «spondogëloion», cioè la sfera del «serio-comico». Ne facevano parte i mimi, con intreccio rudimentale, di Sofrone, tutta la poesia bucolica, la favola, la prima memorialistica (56(2)epidûmîai di Ione di Chio, 56(2)homilîai di Crizia), i pamphlets; gli antichi vi facevano rientrare anche i «dialoghi socratici» (come genere letterario), e vi rientrano poi la satira romana (Lucilio, Orazio, Persio, Giovenale), la vasta letteratura dei «simposi» e, infine, la satira menippea (come genere letterario) e i dialoghi del tipo di quelli di Luciano. Tutti questi generi letterari, compresi dal concetto del «serio-comico», sono i veri predecessori del romanzo; anzi alcuni di essi sono generi di tipo puramente romanzesco, che contengono in germe, e a volte in forma sviluppata, gli elementi principali delle più importanti varietà successive del romanzo europeo. Il vero spirito del romanzo come genere letterario in divenire vi è presente in un grado infinitamente maggiore che nei cosiddetti «romanzi greci» (l'unico genere letterario antico insignito di questo nome). Il romanzo greco ha esercitato un forte influsso sul romanzo europeo proprio nell'epoca barocca, cioè proprio quando cominciò l'elaborazione della teoria del romanzo (l'abate Huet) e si precisava e si imponeva il termine stesso di «romanzo». Perciò tra tutte le opere romanzesche dell'antichità esso si è attaccato solo al romanzo greco. Invece i generi letterari serio-comici da noi enumerati, benché [p. 464] privi della solida ossatura di composizione e di intreccio che noi siamo abituati a esigere dal genere romanzesco, anticipano i più essenziali momenti dello sviluppo del romanzo moderno. Questo riguarda soprattutto i dialoghi socratici che, parafrasando Friedrich Schlegel, possono essere chiamati «romanzi di quel tempo», e poi la satira menippea (compreso il Satyricon di Petronio), la cui funzione nella storia del romanzo è enorme e non ancora abbastanza valutata dagli studiosi. Tutti questi generi serio-comici sono stati la prima ed essenziale tappa dello sviluppo del romanzo come genere letterario in divenire.

In che cosa consiste lo spirito romanzesco di questi generi letterari serio-comici? Su che cosa si fonda il loro significato come prima tappa del divenire del romanzo? Loro oggetto e, cosa ancora più importante, loro punto iniziale di comprensione, valutazione e organizzazione è la realtà contemporanea. Per la prima volta l'oggetto della raffigurazione letteraria seria (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell'età

contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto. Persino là dove da oggetto di raffigurazione di questi generi serve il passato e il mito, la distanza epica manca, poiché il punto di vista è dato dall'età contemporanea. Un particolare significato in questo processo di distruzione della distanza spetta al principio comico di questi generi, attinto dal folclore (dal riso popolare). E' appunto il riso a distruggere la distanza epica e in generale ogni distanza gerarchica che allontana l'oggetto in senso assiologico.

Nell'immagine di lontananza l'oggetto non può essere comico; perché diventi tale è necessario avvicinarlo; tutto ciò che è comico è vicino; tutta la creazione comica lavora in una zona di massimo avvicinamento. Il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto; esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l'oggetto di un contatto familiare e così ne prepara [p. 465] l'analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essenzialissimo nella creazione di quel presupposto di impavidità senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo. Avvicinando e familiarizzando l'oggetto, il riso è come se lo consegnasse nelle mani impavide di una prova analitica - sia scientifica sia artistica - e di una libera invenzione sperimentale che serve ai fini di questa prova. La familiarizzazione comica linguistico-popolare del mondo è una tappa estremamente importante e necessaria nel divenire della libera creazione scientifico-conoscitiva e artistico-realistica dell'umanità europea.

Il piano della raffigurazione comica è un piano specifico in senso sia temporale sia spaziale. La funzione della memoria qui è minima; la memoria e la tradizione nel mondo del comico non hanno nulla da fare; si deride per dimenticare. E' la zona del contatto il più familiare e brusco possibile: il riso - le ingiurie - le busse. In sostanza è una detronizzazione, cioè il ritiro dell'oggetto dal suo piano di lontananza, la distruzione della distanza epica, l'assalto e la distruzione del piano di lontananza in generale. In questo piano (il piano del riso) l'oggetto può essere irriverentemente aggirato da tutte le parti; anzi, la schiena e il posteriore dell'oggetto (nonché le viscere che non si debbono mettere in mostra) acquistano in questo piano un significato particolare. L'oggetto è spezzato e denudato (lo spogliano dell'addobbo gerarchico): ridicolo è un oggetto nudo, ridicola è la veste «vuota» tolta e separata dal corpo. Si ha un'operazione comica di smembramento.

Il comico è giocato (cioè contemporaneizzato); oggetto del gioco è la simbolica artistica originaria dello spazio e del tempo: l'alto, il basso, il davanti, il di dietro, il prima, il poi, il primo, l'ultimo, il passato, il presente, il breve (l'istantaneo), il lungo, ecc. Domina la logica artistica dell'analisi, dello smembramento, dell'uccisione.

Noi disponiamo di un magnifico documento che riflette la nascita simultanea del concetto scientifico e della nuova immagine romanzesca in prosa. I dialoghi socratici. Tutto è caratteristico in questo splendido genere letterario, nato al declino dell'antichità classica. E' caratteristico che esso sorga come apomnemoneumata, cioè come genere letterario di tipo memorialistico, come registrazione di reali conversazioni di [p. 466] contemporanei sulla base della memoria personale (3); è caratteristico, inoltre, che la figura centrale di questo genere letterario sia un uomo che parla e conversa; è

caratteristica l'unione nella figura di Socrate, eroe centrale di questo genere letterario, della maschera popolare dello sciocco ottuso, quasi Margite, e dei tratti di un saggio di tipo superiore (nello spirito delle leggende sui sette savi); il risultato di questa unione è la figura ambivalente della dotta ignoranza. E' caratteristica la vanteria ambivalente nel dialogo socratico: io sono più saggio di tutti perché so di non sapere alcunché. Attraverso la figura di Socrate si può osservare il nuovo tipo di eroicizzazione in prosa. Intorno a questa figura sorgono leggende carnevalizzate (ad esempio, il suo rapporto con Santippe); l'eroe si trasforma in un buffone (cfr. la più tarda carnevalizzazione delle leggende intorno a Dante, Pulcinella, ecc.).

E' caratteristico, poi, il dialogo raccontato, canonico per questo genere letterario, il dialogo incorniciato dal racconto dialogizzato; è caratteristica la vicinanza, la massima possibile per la Grecia classica, della lingua di questo genere letterario alla lingua popolare colloquiale; è estremamente caratteristico che questi dialoghi abbiano dato inizio alla prosa attica e che fossero legati a un rinnovamento essenziale della lingua della prosa letteraria, a un avvicinarsi di lingue; è caratteristico che questo genere letterario nello stesso tempo sia un sistema piuttosto complesso di stili e persino di dialetti, che entrano in esso come figure di lingue e di stili con diversi gradi di parodicità (abbiamo di fronte, quindi, un genere letterario pluristilistico, come lo è anche il vero romanzo); è caratteristica, poi, la stessa figura di Socrate come splendido esemplare di eroicizzazione prosaico-romanzesca (così diversa da quella epica) e, infine, è profondamente caratteristica, ed è la cosa per noi qui più importante, l'unione tra il riso, l'ironia socratica, tutto il sistema degli svilimenti socratici e l'analisi, seria, alta e per la prima volta libera, del mondo, [p. 467] dell'uomo e del pensiero umano. Il riso socratico (soffocato fino all'ironia) e gli svilimenti socratici (un intero sistema di metafore e similitudini, mutate dalle sfere basse della vita: mestieri, realtà quotidiana, ecc.) avvicinano e familiarizzano il mondo per analizzarlo in modo impavido e libero. Da punto di partenza serve l'età contemporanea, le persone vive circostanti e le loro opinioni. Di qui, da questa età contemporanea eterogenea e plurivoca, mediante l'esperienza e l'analisi personale, inizia l'orientamento nel mondo e nel tempo (anche nel «passato assoluto» della tradizione). Da punto di partenza esteriore e immediato serve anche un'occasione volutamente fortuita e insignificante (ciò era canonico per questo genere letterario): è come se fosse sottolineato l'oggi e la sua casuale congiuntura (incontro casuale, ecc.).

Negli altri generi letterari serio-comici troveremo altri aspetti, sfumature e conseguenze dello stesso spostamento radicale del centro assiologico-temporale di orientamento artistico, dello stesso rivolgimento nella gerarchia dei tempi. Qualche parola sulla satira menippea. Le sue radici folcloriche sono le stesse di quelle del dialogo socratico, al quale essa è legata geneticamente (di solito essa è considerata un prodotto della disgregazione del dialogo socratico). La funzione familiarizzante del riso qui è molto più forte, più netta e più brusca. L'uso libero e disinvolto di bruschi svilimenti e del rovesciamento dei momenti alti del mondo e della concezione del mondo qui possono a volte urtare. Ma all'estrema familiarità comica si uniscono un'acuta problematicità e un utopismo fantastico. Dell'immagine epica di lontananza del passato assoluto non è rimasto nulla; tutto il mondo e tutto ciò che in esso v'è di più sacro sono dati senza alcuna distanza, in una zona di brusco contatto, dove tutto può essere afferrato con le mani. In questo modo totalmente familiarizzato l'intreccio si muove con un'estrema libertà

fantastica: dal cielo sulla terra, dalla terra all'inferno, dal presente al passato, dal passato nel futuro. Nelle visioni comiche d'oltretomba della satira menippea gli eroi del «passato assoluto», le personalità delle varie epoche del passato storico (ad esempio, Alessandro il Macedone) e i vivi contemporanei sono messi familiarmente in contatto per conversare e persino per baruffare; è estremamente caratteristico questo incontro di tempi sul piano dell'età contemporanea. Gli intrecci e le situazioni di [p. 468] sfrenata fantasia della satira menippea sono sottomessi a un solo fine: la prova e lo smascheramento delle idee e degli ideologi. Sono intrecci di provocazione sperimentale.

E' significativa la comparsa, in questo genere letterario, dell'elemento utopico, anche se incerto e superficiale: l'incompiuto presente incomincia a sentirsi più vicino al futuro che al passato, incomincia a cercare nel futuro i punti di appoggio assiologico, anche se questo futuro per ora è delineato sotto forma di un ritorno dell'età dell'oro di Saturno (sul terreno romano la satira menippea era strettissimamente legata ai saturnali e alla libertà del loro riso).

La satira menippea è dialogica, piena di parodie e di travestimenti, pluristilistica, e non teme neppure gli elementi di bilinguismo (in Varrone e in particolare nella Consolazione della filosofia [De consolatione philosophiae] di Boezio). Che la satira menippea possa crescere in un enorme affresco che riflette realisticamente il mondo socialmente molteplice e discordante dell'età contemporanea, è attestato dal Satyricon di Petronio.

Per quasi tutti i generi, da noi enumerati, della sfera del «serio-comico» è caratteristica la presenza di un elemento autobiografico e memorialistico intenzionale e aperto. Lo spostamento del centro temporale dell'orientamento artistico, spostamento che pone l'autore e i suoi lettori, da un lato, e i personaggi e il mondo da lui raffigurati, dall'altro, su uno stesso piano assiologico-temporale, su uno stesso livello, che li fa contemporanei, possibili conoscenti e amici e che familiarizza i loro rapporti (ricordo ancora una volta l'inizio manifestamente e accentuatamente romanzesco dell'Onegin), permette all'autore in tutte le sue maschere e sembianze di muoversi liberamente nel campo del mondo raffigurato, campo che nell'epos era assolutamente inaccessibile e chiuso.

Il campo della raffigurazione del mondo muta secondo i generi letterari e le epoche di sviluppo della letteratura. Esso è variamente organizzato e in modi diversi limitato nello spazio e nel tempo. Questo campo è sempre specifico.

Il romanzo è in contatto con l'elemento dell'incompiuto presente, il che non permette a questo genere letterario di cristallizzarsi. Il romanziere gravita verso tutto ciò che non è ancora compiuto. Egli può apparire nel campo di raffigurazione in qualsiasi posa d'autore, può raffigurare momenti reali [p. 469] della propria vita o alludere ad essi, può polemizzare apertamente coi suoi nemici letterari, ecc. Non si tratta soltanto della comparsa dell'immagine dell'autore nel campo di raffigurazione, ma si tratta del fatto che l'autore vero, formale, primario (l'autore dell'immagine dell'autore) viene a trovarsi in nuovi rapporti reciproci col mondo raffigurato: essi si trovano adesso nelle stesse dimensioni assiologico-temporali, la parola raffigurante dell'autore è sullo stesso piano della parola raffigurata del personaggio e può stabilire con essa (anzi, non può non stabilire) rapporti dialogici e ibride combinazioni.

E' proprio questa nuova posizione dell'autore primario, formale nella zona di contatto col mondo raffigurato a rendere possibile la comparsa dell'immagine dell'autore nel campo della raffigurazione.

Questo nuovo statuto dell'autore è uno dei risultati più importanti del superamento della distanza epica (gerarchica). Quale enorme significato formale-compositivo e stilistico abbia questo nuovo statuto dell'autore per lo specifico del genere letterario romanzesco è cosa che non ha bisogno di essere spiegata.

Consideriamo in questo senso le Anime morte di Gogol'. Come forma della sua epopea Gogol' vagheggiava la Divina commedia e in questa forma credeva di vedere la grandezza del suo lavoro, mentre ciò che gli riusciva era una satira menippea. Egli non poteva uscire dalla sfera del contatto familiare, una volta che era entrato in essa, e non poteva trasferire in questa sfera personaggi positivi distanziati. I personaggi distanziati dell'epopea e i personaggi del contatto familiare non potevano in alcun modo incontrarsi in uno stesso campo di raffigurazione; il patetico irrompeva nel mondo della satira menippea come un corpo estraneo, il patetico positivo diventava astratto e tuttavia esorbitava dall'opera. Passare dall'inferno, con quegli stessi uomini e in quella stessa opera, nel purgatorio e nel paradiso era cosa che non poteva riuscirci: un passaggio ininterrotto non ci poteva essere. La tragedia di Gogol' è in un certo senso la tragedia del genere letterario (intendendo il genere letterario non in un senso formalistico, ma come zona e campo di percezione e raffigurazione assiologica del mondo). Gogol' perdette la Russia, cioè perdette il piano per la sua percezione e raffigurazione, si smarri tra la memoria e il contatto familiare (si [p. 470] può dire, grosso modo, che non riuscì a trovare l'opportuno tiraggio del binocolo).

Ma l'età contemporanea, come nuovo punto di partenza dell'orientamento artistico, non esclude affatto la raffigurazione del passato eroico, e senza alcun travestimento. Un esempio è la Ciropedia di Senofonte (essa, evidentemente, non entra più nella sfera del serio-comico, ma si trova ai suoi confini). Da oggetto della raffigurazione serve il passato, da protagonista il grande Ciro. Ma punto di partenza della raffigurazione è l'età contemporanea di Senofonte: è questa a dare i punti di vista e i punti di orientamento assiologici. E' caratteristico che il passato eroico scelto non sia quello nazionale, ma quello straniero, barbarico. Il mondo si è ormai aperto; il mondo monolitico e chiuso dei propri (come era nell'epopea) è sostituito dal grande e aperto mondo e dei propri e degli altri. Questa scelta dell'eroicità altrui è determinata da un accentuato interesse, caratteristico dell'età senofontea, per l'Oriente, per la sua cultura, la sua ideologia, le sue forme politico-sociali; dall'Oriente si aspettava la luce. Cominciava già la reciproca illuminazione delle culture, delle ideologie e delle lingue. E' caratteristica, poi, l'idealizzazione del despota orientale: anche qui si fa sentire l'età contemporanea di Senofonte con la sua idea (condivisa da una notevole cerchia di suoi contemporanei) del rinnovamento delle forme politiche greche in uno spirito vicino all'autocrazia orientale. Questa idealizzazione dell'autocrate orientale è profondamente estranea, s'intende, a tutto lo spirito della tradizione nazionale ellenica. E' caratteristica, poi, l'idea, estremamente attuale a quel tempo, dell'educazione dell'uomo; in seguito essa divenne una delle idee dominanti e formanti del moderno romanzo europeo. E' caratteristico, inoltre, il trasferimento, intenzionale e del tutto aperto, dei tratti di Ciro il Giovane, contemporaneo di Senofonte, alla cui spedizione egli partecipò, sulla figura di Ciro il Grande; si sente anche l'influsso della figura di un'altra persona contemporanea e vicina a Senofonte: Socrate; col che si porta nell'opera un elemento memorialistico. E' caratteristica, infine, anche la forma dell'opera: dialoghi incorniciati da un racconto. In tal modo, l'età contemporanea e la

sua problematica sono qui il punto di partenza e il centro dell'interpretazione e della valutazione ideologica artistica del passato. Questo passato [p. 471] è dato senza distanza, al livello dell'età contemporanea, anche se nei suoi strati alti e non in quelli bassi, al livello della sua problematica d'avanguardia. Noteremo una certa sfumatura utopistica di quest'opera, il leggero (e incerto) movimento, che vi è riflesso, dell'età contemporanea dal passato verso il futuro. La Ciropedia è un romanzo nel senso sostanziale di questa parola.

La raffigurazione del passato nel romanzo non presuppone affatto la modernizzazione di questo passato (in Senofonte ci sono, senza dubbio, elementi di questa modernizzazione). Al contrario, la raffigurazione veramente oggettiva del passato come passato è possibile soltanto nel romanzo. L'età contemporanea con la sua nuova esperienza resta nella forma stessa della visione, nella profondità, nell'acutezza, nella vastità e nella vivacità di questa visione, ma essa non deve affatto penetrare nel contenuto raffigurato come forza che modernizza e deforma l'originalità del passato. Ogni grande e seria età contemporanea, infatti, ha bisogno di un sembiante autentico del passato, dell'autentica lingua estranea di un tempo estraneo.

Il rivolgimento, sopra caratterizzato, nella gerarchia dei tempi determina anche il rivolgimento radicale nella struttura dell'immagine artistica. Il presente nel suo, per così dire, «tutto» (anche se esso non è proprio un tutto) è per principio e essenzialmente non compiuto: esso con tutto il suo essere esige una continuazione e va nel futuro, e quanto più attivamente e coscientemente va avanti in questo futuro, tanto più sensibile e sostanziale è la sua incompiutezza. Perciò quando il presente diventa il centro dell'orientamento umano nel tempo e nel mondo, il tempo e il mondo perdono la loro compiutezza sia nel complesso sia in ogni loro parte. Muta radicalmente il modello temporale del mondo: questo diventa un mondo in cui una prima parola (un inizio ideale) non c'è e l'ultima parola non è ancora detta. Per la coscienza artistico-ideologica il tempo e il mondo per la prima volta diventano storici: essi si manifestano, anche se dapprima in modo ancora oscuro e confuso, come divenire, come movimento ininterrotto nel futuro reale, come processo unitario, universale e incompiuto. Ogni avvenimento, quale che esso sia, ogni fenomeno, ogni cosa, insomma ogni oggetto di raffigurazione artistica perde la compiutezza, la desolante finitezza e [p. 472] immutabilità che gli erano intrinseci nel mondo dell'epico «passato assoluto», che un inaccessibile confine delimita dal non finito e continuante presente. Attraverso il contatto col presente l'oggetto è coinvolto nel processo incompiuto del divenire del mondo e assume l'impronta dell'incompiutezza. Per quanto sia da noi lontano nel tempo, esso è legato al nostro incompleto presente da ininterrotti passaggi temporali, entra in rapporto con la nostra incompiutezza, col nostro presente, mentre il nostro presente avanza verso un incompiuto futuro. In questo incompiuto contesto si perde l'immutabilità semantica dell'oggetto: il suo senso e significato si rinnovano e crescono a mano a mano che si svolge ulteriormente il contesto. Nella struttura dell'immagine artistica ciò porta a mutamenti radicali. L'immagine acquista una specifica attualità. Essa entra in rapporto - in una forma e in una misura variabile - con l'evento di vita che continua anche ora, del quale anche noi - autore e lettori - siamo sostanzialmente partecipi. Si crea così una zona radicalmente nuova di costruzione delle figure nel romanzo, zona di contatto estremamente ravvicinato dell'oggetto di raffigurazione col presente nella sua incompiutezza e quindi anche col futuro.

Dell'epos è caratteristica la profezia, del romanzo la predizione. La profezia epica si attua interamente nell'ambito del passato assoluto (se non nel dato epos, nell'ambito della tradizione che lo abbraccia) e non riguarda il lettore e il suo tempo reale. Il romanzo, invece, vuole presagire i fatti, predire e influire sul futuro reale, sul futuro dell'autore e dei lettori. Il romanzo ha una problematicità nuova, specifica; di esso è caratteristica l'eterna reinterpretazione, cioè rivalutazione. Il centro dell'attività che interpreta e giustifica il passato è trasferito nel futuro.

E' insopprimibile il «modernismo» del romanzo che confina con un'ingiusta valutazione dei tempi. Ricordiamo la rivalutazione del passato nel Rinascimento («le tenebre dell'età gotica»), nel XVIII secolo (Voltaire), nel positivismo (lo smascheramento del mito, della leggenda, dell'eroicizzazione, l'estremo rifiuto della memoria e l'estremo - fino all'empirismo - restringimento del concetto di «conoscenza», il «progressismo» meccanicistico come supremo criterio).

[p. 473] Tratterò ora alcuni aspetti artistici peculiari legati a ciò che si è detto. L'assenza di compiutezza e esauribilità interna porta a un netto rafforzamento delle esigenze di una compiutezza e esauribilità esterna e formale, soprattutto d'intreccio. In modo nuovo si pone il problema dell'inizio, della fine e della completezza. L'epopea è indifferente all'inizio formale e può essere incompleta (cioè può ricevere una fine quasi arbitraria). Il passato assoluto è chiuso e compiuto sia nel tutto sia in ogni sua parte. Perciò ogni parte può essere foggata e presentata come un tutto. L'intero mondo del passato assoluto (ed esso è unitario dal punto di vista d'intreccio) non può essere abbracciato in una sola epopea (ciò significherebbe narrare tutta la tradizione nazionale), ed è difficile abbracciarne persino un suo segmento appena ragguardevole. Ma in questo non c'è niente di male perché la struttura del tutto si ripete in ogni parte e ogni parte è compiuta e tonda come il tutto. Si può cominciare il racconto quasi da ogni momento e si può finirlo quasi in ogni momento. L'Iliade è un ritaglio casuale del ciclo troiano. La sua fine (l'inumazione di Ettore) dal punto di vista romanzesco non potrebbe in alcun modo essere una fine. Ma la compiutezza epica non ne soffre per nulla. Lo specifico «interesse della fine» - come finirà la guerra? chi vincerà? che ne sarà di Achille?, ecc. - per quel che riguarda il materiale epico è assolutamente escluso per motivi sia interni sia esterni (l'aspetto di intreccio della tradizione era tutto noto in anticipo). Lo specifico «interesse del seguito» (che cosa avverrà dopo?) e l'«interesse della fine» (come andrà a finire?) sono caratteristici soltanto del romanzo e sono possibili soltanto nella zona della vicinanza e del contatto (nella zona dell'immagine di lontananza essi sono impossibili).

Nell'immagine di lontananza si dà un avvenimento tutto intero e l'interesse d'intreccio (l'ignoranza) è impossibile. Il romanzo, invece, specula sulla categoria dell'ignoranza. Si danno varie forme e metodi di uso dell'eccedenza dell'autore (di ciò che il protagonista non sa e non vede). E' possibile un uso di intreccio (esterno) dell'eccedenza e un uso dell'eccedenza per un compimento sostanziale (e per una particolare esteriorizzazione romanzesca) dell'immagine dell'uomo. C'è anche il problema di un'altra possibilità.

[p. 474] Le peculiarità della zona romanzesca si manifestano in modo diverso nelle diverse varietà di romanzo. Il romanzo può essere privo di problematicità. Prendiamo, ad esempio, il romanzo

d'avventure e d'appendice. In esso non c'è una problematicità né filosofica né politico-sociale, non c'è psicologia; attraverso nessuna di queste sfere, quindi, può esserci un contatto con l'avvenimento incompiuto della vita contemporanea e nostra. L'assenza di distanza e la zona di contatto sono usate qui in modo diverso: invece della nostra noiosa vita ci propongono, è vero, un surrogato, però di una vita interessante e brillante. Queste avventure possono essere rivissute con partecipazione, con questi personaggi ci si può identificare; simili romanzi possono quasi diventare un sostituto della propria vita. Nulla di simile ci può essere nei riguardi dell'epopea e degli altri generi letterari distanziati. Qui si manifesta anche il pericolo specifico di questa zona romanzesca di contatto: nel romanzo possiamo entrare noi stessi (né nell'epopea né negli altri generi letterari distanziati si può mai entrare). Di qui la possibilità di fenomeni come la sostituzione della vita personale con la lettura smodata dei romanzi o coi sogni modellati sui romanzi (il protagonista delle Notti bianche [Belye noci]), come il bovarismo, come la comparsa nella vita di personaggi romanzeschi di moda: i delusi, i demoniaci, ecc. Gli altri generi letterari sono capaci di generare simili fenomeni solo quando essi sono romanzizzati, cioè trasposti nella zona romanzesca di contatto (ad esempio, i poemi di Byron).

Al nuovo orientamento temporale e alla zona di contatto è legato un altro fenomeno di estrema importanza nella storia del romanzo: i suoi particolari rapporti coi generi extraletterari, cioè di vita e di ideologia. Già nel periodo della sua nascita il romanzo e i generi letterari che lo avevano anticipato si basavano su varie forme extrartistiche di vita personale e sociale, soprattutto su quelle retoriche (c'è persino una teoria che fa derivare il romanzo dalla retorica). Anche nelle epoche successive del suo sviluppo il romanzo si è servito in modo ampio e sostanziale delle forme delle lettere, dei diari, delle confessioni, delle forme e dei metodi della nuova retorica forense, ecc. Il romanzo, che si costruisce nella zona di contatto con l'avvenimento incompiuto dell'età contemporanea, spesso passa i confini dello specifico artistico-letterario, [p. 475] trasformandosi ora in una predicazione morale, ora in trattato filosofico, ora in diretto intervento politico, o degenerando nella sincerità grezza, non illuminata nella forma, della confessione, nel «grido del cuore», ecc. Tutti questi fenomeni sono estremamente caratteristici del romanzo come genere letterario in divenire. I confini tra artistico e extrartistico, tra letteratura e non letteratura, ecc., infatti, non sono stati stabiliti dagli dèi una volta per sempre. Ogni specifico è storico. Il divenire della letteratura non è soltanto crescita e mutamento di essa all'interno dei confini incrollabili dello specifico, ma investe questi stessi confini. Il processo di mutamento dei confini delle sfere della cultura (compresa la letteratura) è processo estremamente lento e complesso. Singole violazioni dei confini dello specifico (come quelle sopra indicate) non sono che sintomi di questo processo, il quale si svolge a una grande profondità. Nel romanzo come genere letterario in divenire questi sintomi di mutamento dello specifico si manifestano in modo molto più frequente e netto e sono più indicativi poiché il romanzo avanza alla testa di questi mutamenti. Il romanzo può servire da documento per presagire le sorti ancora lontane e grandi dello sviluppo della letteratura.

Ma il mutamento dell'orientamento temporale e della zona di costruzione delle immagini in nulla si manifesta in modo così profondo e sostanziale come nel rifacimento dell'immagine dell'uomo nella letteratura. Si tratta però di una questione grande e complessa che, nei limiti della presente relazione, io posso soltanto sfiorare

in modo rapido e superficiale.

L'uomo dei generi letterari alti e distanziati è l'uomo del passato assoluto e dell'immagine di lontananza. Come tale, egli è del tutto compiuto e concluso. Egli è compiuto a un alto livello eroico, ma è compiuto e esasperatamente completo, è tutto qui, dal principio alla fine, coincide con se stesso, è assolutamente uguale a se stesso. Inoltre egli è tutto esteriorizzato. Tra la sua vera essenza e la sua parvenza esteriore non c'è la minima divergenza. Tutte le sue potenzialità sono realizzate fino in fondo nella sua posizione sociale esteriore, in tutto il suo destino, persino nel suo aspetto; fuori di questo suo destino determinato e di questa sua determinata posizione di lui non resta alcunché. Egli è diventato tutto ciò che poteva essere ed egli poteva essere solo ciò che è diventato. Egli [p. 476] è tutto esteriorizzato anche in un senso più elementare, quasi letterale: in lui tutto è aperto e detto ad alta voce, il suo mondo interiore e tutte le sue caratteristiche, manifestazioni e azioni esteriori si trovano su uno stesso piano. Il punto di vista da cui egli guarda se stesso coincide interamente con quello da cui lo guardano gli altri, la società (la sua collettività), il cantore, gli ascoltatori.

Consideriamo in questo senso il problema dell'«autoglorificazione» in Plutarco, ecc. Nel piano di lontananza l'«io in persona» esiste non in sé e per sé, ma per i posteri, nella memoria anticipabile dei posteri. Io prendo coscienza di me, della mia immagine in un piano distanziato; la mia autocoscienza mi è estraniata in questo piano distanziato della memoria; mi vedo con gli occhi dell'altro. Questa coincidenza delle forme - dei punti di vista da cui si guarda sé e l'altro - ha un carattere ingenuo e globale e non c'è ancora divergenza tra essi. Non c'è ancora la confessione, cioè autosmascheramento. Il raffigurante coincide col raffigurato (4).

Egli vede e sa in se stesso solo ciò che vedono e sanno in lui gli altri. Tutto ciò che può dire di lui l'altro, l'autore, egli può dirlo di sé da solo e viceversa. In lui non c'è nulla da cercare, nulla da indovinare, né lo si può smascherare o provocare: egli tutto è all'esterno, in lui non c'è involucro e nucleo. Inoltre l'uomo epico è privo di ogni iniziativa ideologica (ne sono privi sia i protagonisti sia l'autore). Il mondo epico conosce solo un'unica e unitaria concezione del mondo interamente compiuta, ugualmente obbligatoria e indubitabile per i protagonisti, per l'autore e per gli ascoltatori. L'uomo epico è privo anche di iniziativa linguistica; il mondo epico conosce un'unica e unitaria lingua compiuta. Perciò né la concezione del mondo né la lingua possono servire da fattori di limitazione e formazione delle figure umane, della loro individualizzazione. Gli uomini qui sono delimitati, formati, individualizzati da varie situazioni e destini, ma non da varie «verità». Neppure gli dèi sono separati dagli uomini grazie a una particolare verità: essi hanno la stessa lingua, la stessa [p. 477] concezione del mondo, lo stesso destino, la stessa estrinsecazione.

Queste peculiarità dell'uomo epico, condivise sostanzialmente anche dagli altri generi letterari alti distanziati, creano la straordinaria bellezza, integrità, purezza cristallina e compiutezza artistica di questa immagine dell'uomo, ma nello stesso tempo esse generano la sua limitatezza e una certa sua irrealtà nelle nuove condizioni di esistenza dell'umanità.

La distruzione della distanza epica e il passaggio dell'immagine dell'uomo dal piano di lontananza nella zona di contatto con l'incompiuto evento del presente (e quindi anche del futuro) porta a una radicale ricostruzione dell'immagine dell'uomo nel romanzo (e in seguito in tutta la letteratura). In questo processo una funzione enorme è stata svolta dalle fonti folcloriche, comico-popolari del

romanzo. La prima e assai essenziale tappa del divenire è stata la familiarizzazione comica dell'immagine dell'uomo. Il riso distrusse la distanza epica e cominciò a studiare l'uomo in modo libero e familiare: a rivoltarlo in fuori e a smascherare il disaccordo tra l'esterno e l'interno, tra la possibilità e la sua realizzazione. Nell'immagine dell'uomo fu introdotta un'importante dinamica: la dinamica del disaccordo e della discordanza tra momenti diversi di questa immagine; l'uomo cessò di coincidere con se stesso e quindi anche l'intreccio cessò di esaurire l'uomo fino in fondo. Da tutte queste discrepanze e discordanze il riso traeva prima di tutto effetti comici (ma non soltanto comici), mentre nei generi letterari serio-comici dell'antichità da esse crescevano già anche immagini di un altro ordine, come, ad esempio, l'immagine grandiosa di Socrate, integra ed eroica in modo nuovo e complesso.

E' caratteristica la struttura artistica dell'immagine delle grandi maschere popolari che hanno esercitato un influsso enorme sul divenire dell'immagine dell'uomo nel romanzo nelle fasi più importanti del suo sviluppo (i generi letterari serio-comici dell'antichità, Rabelais, Cervantes). L'eroe epico e l'eroe tragico sono nulla fuori del loro destino e dell'intreccio da esso determinato; essi non possono diventare eroi di un altro destino, di un altro intreccio. Le maschere popolari - Macco, Pulcinella, Arlecchino - al contrario, possono attuare qualunque destino e figurare in qualunque posizione (cosa che essi fanno a volte anche nei limiti di una sola commedia), [p. 478] ma essi stessi non si esauriscono mai in quelli e conservano sempre al di là di ogni posizione e di ogni destino una loro gaia eccedenza, conservano sempre un loro volto umano semplice ma inesauribile. Perciò queste maschere possono agire e parlare fuori dell'intreccio; anzi, proprio nei loro interventi fuori d'intreccio - nei trices delle atellane, nei lazzi della commedia italiana - essi scoprono meglio il loro volto. Né l'eroe epico né l'eroe tragico per loro natura possono intervenire in una pausa fuori d'intreccio e in un intervallo di rappresentazione: non ne hanno né il volto, né il gesto, né la parola; in questo sta la loro forza e in questo sta anche la loro limitatezza. L'eroe epico e l'eroe tragico sono eroi che muoiono per loro natura. Le maschere popolari, invece, non muoiono mai: nessun intreccio delle atellane e delle commedie italiane e di quelle francesi italianizzate contempla e può contemplare la morte effettiva di Macco, Pulcinella o Arlecchino. Sono però moltissime quelle che contemplano le loro morti comiche fittizie (con la successiva rinascita). Sono eroi delle libere improvvisazioni e non eroi della tradizione, eroi di un processo vitale sempre contemporaneo, indistruttibile ed eternamente rinnovantesi e non eroi del passato assoluto.

Queste maschere e la loro struttura (la non coincidenza con se stesso in ogni data situazione, cioè la gaia eccedenza, l'inesauribilità, ecc.), ripetiamo, hanno esercitato un influsso enorme sullo sviluppo dell'immagine romanzesca dell'uomo. Questa struttura si conserva anche in essa, ma in una forma più complicata, approfondita nel contenuto e seria (o serio-comica).

Uno dei principali temi interni del romanzo è appunto il tema della non adeguatezza del personaggio al suo destino e alla sua posizione. L'uomo o è più grande del suo destino o è più piccolo della sua umanità. Egli non può diventare tutto e interamente funzionario, proprietario terriero, mercante, fidanzato, geloso, padre, ecc. Se il protagonista del romanzo diventa pur tuttavia tale, cioè si sistema interamente nella sua posizione e nel suo destino (come avviene coi personaggi di genere e di costume e con la maggior parte dei personaggi secondari del romanzo), l'eccedenza di umanità può

realizzarsi nell'immagine del protagonista principale; sempre questa eccedenza si realizza nell'orientamento contenutistico-formale [p. 479] dell'autore, nei metodi della sua visione e raffigurazione dell'uomo. La stessa zona di contatto col presente incompiuto e quindi col futuro crea la necessità di questa non coincidenza dell'uomo con se stesso. In esso restano sempre potenzialità irrealizzate e esigenze inattuato. C'è il futuro, e questo futuro non può non riguardare l'immagine dell'uomo, non può non avere in essa radici.

L'uomo non è incarnabile interamente nell'esistente carne storico-sociale. Non ci sono forme che possano interamente incarnare tutte le sue umane possibilità e esperienze e nelle quali egli possa esaurire se stesso tutto fino all'ultima parola - come l'eroe epico e l'eroe tragico, - forme che egli possa riempire fino all'orlo, senza nello stesso tempo straboccarne. Resta sempre un'eccedenza irrealizzata d'umanità, resta sempre un bisogno di futuro e un posto necessario per questo futuro. Tutte le vesti esistenti sono strette (e quindi comiche) addosso all'uomo. Ma questa umanità eccedente inincarnabile può realizzarsi non nel protagonista, sibbene nel punto di vista dell'autore (ad esempio, in Gogol'). La realtà romanzesca è una delle possibili realtà, non è necessaria, è casuale, reca in sé altre possibilità.

L'integrità epica dell'uomo si disgrega nel romanzo anche lungo altre linee: compare una discordanza essenziale tra l'uomo interno ed esterno, grazie alla quale oggetto dell'esperienza e della raffigurazione - dapprima sul piano comico, familiarizzante - diventa la soggettività dell'uomo; compare la specifica discordanza degli aspetti: dell'uomo per se stesso e dell'uomo visto dagli altri. Questa disgregazione della totalità epica (e tragica) dell'uomo nel romanzo nello stesso tempo si unisce alla preparazione di una sua nuova totalità complessa a un più alto grado di sviluppo umano.

Infine, l'uomo acquista nel romanzo uno spirito d'iniziativa ideologica e linguistica che muta il carattere della sua immagine (un nuovo e superiore tipo di individualizzazione dell'immagine). Già nella fase antica del divenire del romanzo compaiono splendide immagini di eroi-ideologi: tale è l'immagine di Socrate, tale è l'immagine di Epicuro ridente nel cosiddetto Romanzo ippocratico, tale è l'immagine profondamente romanzesca di Diogene nella vasta letteratura dialogica dei cinici e nella satira menippea (qui essa si avvicina nettamente all'immagine della maschera popolare), tale, infine, [p. 480] è l'immagine di Menippo in Luciano. Il protagonista del romanzo, di regola, è in diverso grado un ideologo.

Questo è lo schema, piuttosto astratto e semplificato, del rifacimento dell'immagine dell'uomo nel romanzo.

Tiriamo un po' le somme.

Il presente nella sua incompiutezza, come punto di partenza e centro di orientamento artistico-ideologico, è un grandioso rivolgimento nella coscienza creativa dell'uomo. Nel mondo europeo questo riorientamento e questa distruzione della vecchia gerarchia dei tempi ha trovato un'essenziale espressione, nella sfera dei generi letterari, al confine dell'antichità classica e dell'ellenismo e, nel mondo moderno, nell'epoca del tardo medioevo e del Rinascimento. In queste epoche si pongono le basi del genere letterario del romanzo, anche se i suoi elementi erano preparati già da tempo, mentre le sue radici affondano nel terreno del folclore. Tutti gli altri grandi generi in queste epoche erano già da tempo compiuti, vecchi, quasi ossificati. Il romanzo, invece, come genere letterario fin dal principio si è andato formando e sviluppando sul terreno di un nuovo senso del tempo. Il passato assoluto, la tradizione, la distanza gerarchica non hanno svolto alcuna funzione nel processo della sua formazione come genere letterario (essi hanno

avuto una funzione insignificante soltanto in singoli periodi dello sviluppo del romanzo, quando esso fu sottoposto a una certa epicizzazione, come, ad esempio, il romanzo barocco); il romanzo si è formato proprio nel processo di distruzione della distanza epica, nel processo di familiarizzazione comica del mondo e dell'uomo, di svilimento dell'oggetto della raffigurazione artistica al livello della realtà contemporanea incompiuta e fluente. Fin dal principio il romanzo si è costruito non nell'immagine di lontananza del passato assoluto, ma nella zona del contatto immediato con questa età contemporanea incompiuta. Alla sua base si sono poste l'esperienza personale e la libera invenzione creativa. La nuova immagine romanzesca, lucida e prosaica, e il nuovo concetto critico e scientifico, fondato sull'esperienza, si sono formati fianco a fianco e simultaneamente. Il romanzo, in tal modo, fin dal principio è stato fatto di un'altra pasta rispetto a tutti gli altri generi letterari compiuti, esso è di un'altra natura, con esso e in esso in una certa misura è nato il futuro di tutta la letteratura. Perciò, una volta nato, egli non è potuto [p. 481] diventare semplicemente un genere letterario tra gli altri e non ha potuto costruire i suoi reciproci rapporti con essi nella forma di una coesistenza pacifica e armoniosa. In presenza del romanzo tutti i generi letterari cominciano ad avere un'altra risonanza. Comincia la lunga lotta per la romanzizzazione degli altri generi letterari, per il loro inserimento nella zona del contatto con la realtà incompiuta. La via di questa lotta è stata complessa e tortuosa.

La romanzizzazione della letteratura non è affatto l'imposizione agli altri generi letterari di un canone di genere letterario ad essi improprio ed estraneo. Infatti di un simile canone il romanzo è del tutto privo. Esso per natura non è canonico. E' plasticità per eccellenza. E' un genere che eternamente cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite. Soltanto così può essere un genere che si costruisce nella zona del contatto immediato con la realtà in divenire. Perciò la romanzizzazione degli altri generi letterari non significa la loro sottomissione a canoni estranei, bensì la loro liberazione da tutto ciò che di convenzionale, necrotico, enfatico e inerte frena il loro sviluppo, da tutto ciò che accanto al romanzo li trasforma in stilizzazioni di forme superate.

Ho sviluppato le mie tesi in una forma alquanto astratta. Le ho illustrate solo con alcuni esempi tratti dalla fase antica del divenire del romanzo. La mia scelta è determinata dal fatto che da noi si sottovaluta nettamente il significato di questa fase. Se anche si parla della fase antica del romanzo, ci si riferisce, per tradizione, al «romanzo greco» soltanto. La fase antica del romanzo ha un significato enorme per una corretta comprensione della natura di questo genere letterario. Ma sul terreno antico il romanzo effettivamente non poteva sviluppare tutte le possibilità che si sono rivelate nel mondo moderno. Abbiamo notato che in alcuni fenomeni dell'antichità il presente incompiuto comincia a sentirsi più vicino al futuro che al passato. Ma, data l'assenza di prospettiva della società antica, questo processo di riorientamento verso il futuro reale non poteva compiersi: questo futuro reale infatti non c'era. Per la prima volta questo riorientamento si è compiuto nel Rinascimento. In quest'epoca il presente, l'età contemporanea per la prima volta si sentì non soltanto continuazione incompiuta del passato, ma anche un certo inizio [p. 482] eroico e nuovo. Percepire al livello dell'età contemporanea significava già non solo svilire, ma anche elevare in una nuova sfera eroica. Il presente nel Rinascimento per la prima volta si sentì con totale chiarezza e consapevolezza infinitamente più vicino e più affine al futuro che al

passato.

Il processo di divenire del romanzo non si è concluso. Esso entra ora in una nuova fase. Della nostra epoca sono caratteristici l'eccezionale complicarsi e approfondirsi del mondo, l'eccezionale crescita del rigore, della lucidità e del criticismo umano. Questi tratti determineranno anche lo sviluppo del romanzo.

(1938, 1941)

NOTE:

(1) Si veda il saggio Dalla preistoria della parola romanzesca pubblicato nel presente volume.

(2) [Dalla preistoria della parola romanzesca (vedi pp. 407-44)].

(3) La «memoria» nelle memorie e nelle autobiografie ha un particolare carattere; è memoria della propria età contemporanea e di se stesso. E' una memoria non eroicizzante; in essa c'è un momento di meccanicità e registrazione (non monumentale). E' una memoria personale senza continuità, limitata dai confini della vita personale (non ci sono né padri né generazioni). Il carattere memorialistico è intrinseco già al genere letterario del dialogo socratico.

(4) L'epos si disgrega quando cominciano le ricerche di un nuovo punto di vista da cui guardare se stesso (senza che lo contaminino i punti di vista degli altri). Il gesto romanzesco espressivo sorge come deviazione dalla norma, ma la sua «erroneità» ne scopre proprio l'importanza soggettiva. Dapprima la deviazione dalla norma, poi la problematicità della norma stessa.

[p. 483] Rabelais e Gogol'

Arte della parola

e cultura comica popolare ?*Rable i Gogol'. Iskusstvo slova i narodnaja smečovaja kul'tura.(4)

Nel nostro libro su Rabelais (1) abbiamo cercato di mostrare che i principî fondamentali dell'opera di questo grande artista sono determinati dalla cultura comica popolare del passato. Uno dei difetti essenziali della storia e della critica letteraria contemporanea è che essa cerca di far entrare tutta la letteratura - in particolare, quella rinascimentale - nei limiti della cultura ufficiale. Invece l'opera di Rabelais non può essere veramente compresa che nel flusso della cultura popolare, la quale sempre, in tutte le fasi del suo sviluppo, si è contrapposta alla cultura ufficiale e ha elaborato un suo proprio punto di vista sul mondo e particolari forme per rifletterlo.

La teoria letteraria e l'estetica partono di solito dalle manifestazioni ristrette e impoverite del riso nella letteratura degli ultimi tre secoli, e in queste anguste concezioni del comico e del riso cercano di cacciare anche il riso del Rinascimento, mentre si tratta di concezioni che non bastano neppure per capire Molière.

Rabelais è l'erede e il coronatore di millenni di riso popolare. La sua opera è la chiave insostituibile di tutta la cultura comica europea nelle sue manifestazioni più forti, profonde e originali.

Affronteremo qui il fenomeno più significativo della letteratura comica dei tempi moderni: l'opera di Gogol'. A interessarci sono soltanto gli elementi della cultura comica popolare presenti nella sua opera.

[p. 484] Non tratteremo la questione dell'influsso diretto e indiretto (attraverso Sterne e la scuola naturale francese) di Rabelais su Gogol'. A noi importano ora gli aspetti dell'opera gogoliana che - indipendentemente da Rabelais - sono determinati dall'immediato legame di Gogol' con le forme di festa popolare della sua terra natale.

Assai familiare a Gogol', la vita del popolo ucraino, come si svolge nelle feste e nelle fiere, organizza la maggior parte dei racconti delle Veglie alla fattoria di Dikan'ka: La fiera di Soročincy, Notte di maggio, La notte prima di Natale, La sera della vigilia di San Giovanni Battista. La tematica della festa e l'atmosfera festosa di libertà e allegria determinano l'intreccio, le immagini e il tono di questi racconti. La festa, le credenze a essa legate, la sua particolare atmosfera di libertà e di allegria fanno uscire la vita dalla sua consueta rotta e rendono possibile l'impossibile (compresa la conclusione di matrimoni prima ritenuti irrealizzabili). Sia nei racconti puramente festosi da noi nominati, sia negli altri un ruolo essenziale è svolto da un'allegria diavoleria, che per carattere, tono e funzioni è profondamente affine alle allegre visioni carnevalesche degli inferni e delle diableries (2). Il mangiare, il bere e la vita sessuale hanno, in questi racconti, un carattere festoso e carnevalesco. Sottolineiamo anche il ruolo enorme dei travestimenti e delle mistificazioni di ogni sorta, nonché delle bastonature e delle dissacrazioni. Infine, il riso gogoliano in questi racconti è puro riso di festa popolare. Esso è ambivalente e spontaneamente materialistico. Questa base popolare del riso, nonostante la sua sostanziale evoluzione ulteriore, si conserva in Gogol' fino alla fine.

Le Prefazioni alle Veglie (soprattutto della prima parte) per la loro struttura e il loro stile sono vicine ai prologhi di Rabelais. Esse sono costruite nel tono di una chiacchierata spiccatamente familiare con i lettori; la prefazione della prima parte si apre con una invettiva piuttosto lunga (attribuita, è vero, non all'autore, ma, per anticipazione, al lettore): «Le veglie alla fattoria di Dikan'ka: che roba è mai questa? E di che veglie si tratta? E, per giunta, è un apicoltore che le ha buttate sul mercato!...» Più avanti ci sono le ingiurie [p. 485] caratteristiche («un moccioso sbrindellato, un verme, uno di quelli che frugano e rimestano nella corte di servizio...»), giuramenti e imprecazioni («neanche se mi ammazzano», «che il diavolo butti giù suo padre dal ponte», ecc.). Si incontra questa immagine caratteristica: «La mano di Foma Grigor'evič, invece di far le fiche, si tese verso le miche». Gogol' inserisce la storia di uno scolaro latinista, che ricorda l'episodio dello studente limosino in Rabelais. Verso la fine della prefazione sono raffigurate varie vivande, cioè si dà una serie di immagini conviviali.

Citiamo ancora un'immagine molto caratteristica: quella della vecchiaia che danza (quasi una danza macabra) nella Fiera di Soročincy: «Tutti danzavano. Ma un sentimento ancor più estraneo e indefinibile si sarebbe risvegliato in fondo all'animo nel vedere le vecchie, sui cui volti decrepiti aleggiava l'indifferenza della tomba, che si muovevano in mezzo alla gente nuova, vivace e ridente. Noncuranti, prive persino di gioia infantile e della favilla della simpatia, spinte soltanto dall'ebbrezza, così come dal meccanico un automa senza vita è spinto a compiere atti simili a quelli umani, esse dondolavano debolmente le teste ubriache, unendosi alla danza della folla gioconda, senza nemmeno guardare la giovane coppia».

In Mirgorod e in Taras Bul'ba appaiono tratti di realismo grottesco. In Ucraina (come in Bielorussia) le tradizioni del realismo grottesco erano molto forti e vivaci, e trovavano il loro vivaio soprattutto nelle scuole religiose, nei seminari e nelle accademie (Kiev aveva la sua «Montagne Saint-Geneviève», con tradizioni analoghe). Gli scolari (seminaristi) vaganti e il basso clero diffondevano in tutta l'Ucraina la letteratura ricreativa orale delle facezie, delle storielle, dei piccoli travestimenti verbali, della grammatica parodica, ecc. Le ricreazioni scolastiche, coi loro

specifici costumi e con le loro franchigie, in Ucraina svolsero un ruolo essenziale nello sviluppo della cultura. Le tradizioni del realismo grottesco erano ancora vive nelle scuole (non solo religiose) ucraine ai tempi di Gogol' e anche in quelli successivi. Erano vive anche nelle conversazioni conviviali dell'intelligencija ucraina plebea, uscita principalmente dall'ambiente ecclesiastico. Gogol' non poteva non conoscerle direttamente nella loro viva forma orale. Inoltre, egli le conosceva perfettamente dalle [p. 486] fonti libresche. Infine, egli aveva assimilato essenziali momenti del realismo grottesco da Narežnyj (3), la cui opera ne era profondamente impregnata. Il libero riso ricreativo del seminarista era affine al riso di festa popolare che risuonava nelle Veglie, e nello stesso tempo questo riso ucraino era il lontano eco kieviano del risus paschalis occidentale. Ecco perché gli elementi del folclore ucraino delle feste popolari e gli elementi del realismo grottesco dei seminaristi si uniscono in modo così organico e armonioso nel Vij e in Taras Bul'ba, così come tre secoli prima analoghi elementi si erano organicamente fusi anche nel romanzo di Rabelais. La figura del seminarista democratico senza famiglia, di un Choma Brut, che riunisce la saggezza latina e il riso popolare, la forza erculee e una sconfinata voglia di mangiare e di bere, è straordinariamente vicina ai suoi confratelli occidentali, a Panurge e, in particolare, a fra' Giovanni.

In Taras Bul'ba un'analisi attenta, oltre a tutti questi momenti, troverebbe anche le immagini, affini a Rabelais, dell'allegro eroismo, le iperboli di tipo rabelesiano delle zuffe sanguinose e dei grandi banchetti e, infine, nell'evocazione stessa della specifica organizzazione e vita della libera comunità cosacca, scoprirebbe anche profondi elementi dell'utopismo di festa popolare, una sorta di saturnali ucraini. In Taras Bul'ba ci sono anche molti elementi di tipo carnevalesco, all'inizio del racconto, ad esempio: l'arrivo dei seminaristi e la tenzone a pugni tra Ostap e suo padre (entro certi limiti sono le botte «utopiche» dei saturnali).

Nei racconti pietroburghesi e in tutta l'opera posteriore di Gogol' troviamo altri elementi della cultura comica popolare, e li troviamo prima di tutto nello stesso stile. Qui non è sottoposto a dubbio l'influsso diretto della comicità popolare da piazza e da baraccone di fiera. Le immagini e lo stile del Naso sono legate, naturalmente, a Sterne e alla letteratura sterniana; si tratta di immagini che in quegli anni erano correnti. Ma nello stesso tempo sia il naso grottesco che aspira a una vita autonoma, sia i temi del naso Gogol' li trovava nei baracconi delle fiere, nel nostro Pulcinella russo, in Petruška. Nel [p. 487] baraccone egli trovava anche lo stile dell'imbonitore di fiera che interviene nel corso dell'azione coi suoi toni di pubblicità e di elogio ironici, coi suoi alogismi e coi deliberati nonsensi (elementi di coq-à-l'âne). In tutti questi fenomeni dello stile e delle immagini gogoliane l'influsso di Sterne (e quindi quello indiretto di Rabelais) si fonde con l'influsso immediato della comicità popolare.

In Gogol' sono molto diffusi gli elementi di coq-à-l'âne: sia singoli alogismi, sia più complessi nonsensi verbali. Essi sono particolarmente frequenti nella raffigurazione delle liti e delle lungaggini burocratiche, nell'evocazione dei pettegolezzi e delle dicerie. Le si ritrova, ad esempio, nelle supposizioni dei funzionari a proposito di ěciěikov, negli sproloqui di Nozdrëv su questo tema, nella conversazione delle due dame, nei colloqui di ěciěikov coi proprietari terrieri per l'acquisto delle anime morte, ecc. Il legame di questi elementi con le forme della comicità popolare e col realismo grottesco è fuori di dubbio.

Affrontiamo, infine, ancora un elemento. Alla base delle Anime

morte un'analisi attenta scoprirebbe le forme di un allegro (carnevalesco) viaggio all'inferno, nel regno dei morti. Le Anime morte costituiscono un parallelo interessantissimo al Quarto libro di Rabelais, cioè al viaggio di Pantagruelle. Non a caso, naturalmente, il momento dell'oltretomba è presente nello stesso progetto e titolo del romanzo gogoliano: Le anime morte. Il mondo di questo romanzo è quello di un inferno allegro. Visto dall'esterno, esso assomiglia di più all'inferno di Quevedo (4), ma, per la sua essenza intima, al mondo del Quarto libro di Rabelais. Troviamo in esso il canagliume e il ciarpame dell'«inferno» carnevalesco e tutta una serie di immagini che sono la realizzazione di metafore ingiuriose. Un'analisi attenta scoprirebbe qui molti elementi tradizionali dell'inferno carnevalesco e del «basso» terreno e corporeo. Anche il tipo di «viaggio» («pellegrinaggio») di Чичиков è il tipo cronotopico di movimento. S'intende, questa profonda base tradizionale delle Anime morte è resa più [p. 488] ricca e più complessa da un vasto materiale che è d'ordine e di provenienza diversa.

Nell'opera di Gogol' troviamo quasi tutti gli elementi della cultura della festa popolare. Gli era proprio un sentimento carnevalesco del mondo, sentimento che nella maggior parte dei casi, è vero, assumeva le tinte del romanticismo. Questo sentimento del mondo riceve in lui varie forme di espressione. Basta ricordare la celebre descrizione puramente carnevalesca della corsa sfrenata e dell'uomo russo: «E quale russo non ama la corsa veloce? Potrebbe la sua anima, incline a stordirsi e a sfrenarsi e a dire a volte: "Che tutto vada al diavolo!", potrebbe la sua anima non amarla?» E un po' più avanti: «Tutta la strada vola non si sa dove nella lontananza che dispare, e qualcosa di terribile è racchiuso in questo rapido balenio, dove non fa a tempo a fissarsi l'oggetto che scompare...» Sottolineiamo questa distruzione di tutti i confini statici tra i fenomeni. Anche la particolare percezione gogoliana della «strada», così frequentemente espressa, ha un carattere puramente carnevalesco.

Gogol' non è estraneo neppure a una concezione grottesca del corpo. Ecco un abbozzo, assai caratteristico, per il primo volume delle Anime morte: «E davvero quali facce non ci sono al mondo! Non c'è un muso che assomigli a un altro. In uno è il naso che comanda, in un altro sono le labbra, in un terzo sono le guance che hanno esteso i loro domini persino a spese degli occhi, delle orecchie e persino del naso, il quale per questo sembra non più grande di un bottone di panciotto; e quest'altro ancora ha un mento così lungo che a ogni istante deve coprirlo con un fazzoletto per non sputargli addosso. E quanti ci sono che non assomigliano affatto a uomini! Questo è un perfetto cane in frac, tanto che ti stupisci di vederlo con un bastone in mano; sembra che il primo venuto glielo porterà via...»

In Gogol' troviamo anche un sistema estremamente coerente per trasformare i nomi in nomignoli. Con quale nettezza quasi teorica si rivela l'essenza stessa del nomignolo ambivalente elogiativo-ingiurioso nella denominazione che Gogol' dà a una città nel secondo volume delle Anime morte: Т'фуславл'! (5). Troviamo in lui anche vividi esempi di unione familiare [p. 489] di elogio e di ingiuria (sotto forma di imprecazione ammirata e benedicente) come: «Accidenti, steppe, quanto siete belle!»

Gogol' sentiva profondamente che il suo riso aveva un carattere universale e rifletteva una concezione del mondo e, nello stesso tempo, nell'ambito della cultura «seria» del XIX secolo non poteva trovare per esso né un posto adeguato, né un fondamento e una illuminazione teorica. Quando egli nei suoi ragionamenti spiegava perché rideva, egli probabilmente non osava svelare fino in fondo la natura del riso, il suo carattere popolare universale; egli spesso giustificava il suo riso con la morale limitata del suo tempo. In

queste giustificazioni, che tenevano conto del livello mentale del pubblico al quale erano rivolte, Gogol' involontariamente riduceva, limitava e a volte cercava di chiudere nei limiti ufficiali l'enorme forza trasfiguratrice che erompeva nella sua creazione comica. Il primo negativo effetto esteriore e «derisorio», urtando e rovesciando i concetti consueti, non permetteva agli osservatori immediati di vedere la sostanza positiva di questa forza. «Ma perché la tristezza invade il mio cuore?», domanda Gogol' nell'Uscita dal teatro (Teatral'nyj raz'ezd, 1842) e risponde: «Nessuno ha notato la persona mesta che vive nella mia commedia». Dopo aver rivelato più avanti che «questa nobile persona è il riso»; Gogol' continua: «Egli era nobile perché si è deciso a entrare in scena, nonostante il basso significato che gli attribuisce il mondo».

Secondo la definizione di Gogol', è questo significato «basso», inferiore, popolare che conferisce al riso la sua «nobiltà»; e avrebbe potuto aggiungere la sua divinità, poiché così ridono gli dèi nella comicità dell'antica commedia popolare. Nelle spiegazioni che si davano e che erano possibili ai tempi di Gogol' questo riso (il fatto stesso che fosse un «personaggio») non riusciva a trovare posto.

«No, il riso è più importante e più profondo di quanto si pensa, - scrive Gogol' nello stesso testo. - Non il riso generato da un'irritazione momentanea, da una disposizione biliosa e morbosa del carattere; neppure il riso leggero che serve per la distrazione oziosa e per lo spasso della gente, ma il [p. 490] riso che prende tutto il suo slancio dalla natura luminosa dell'uomo, prende di lì il suo slancio perché sul fondo di quella natura c'è una fonte che eternamente zampilla...

«...No, sono ingiusti quelli che dicono che il riso provocherebbe sdegno. Provoca sdegno soltanto ciò che è cupo, mentre il riso è luminoso. Molte cose sdegnerebbero l'uomo, se fossero presentate nella nudità loro; ma, rischiarate dalla forza del riso, esse recano pacificazione nell'anima... Ma non si sente la forza gagliarda d'un tal riso: ciò che è ridicolo, è basso, dice il mondo; solo a ciò che è pronunciato con voce severa e tesa, solo a questo si dà la qualifica di elevato».

«Positivo», «luminoso», «elevato», il riso di Gogol', cresciuto sul terreno della cultura comica popolare, non fu compreso (sotto molti aspetti non è compreso neppure oggi). E' questo riso, incompatibile col riso del satirico (6), a determinare l'aspetto più importante dell'opera di Gogol'. Si può dire che la natura intima dello scrittore lo trascinava a ridere «come ridono gli dèi», ma egli riteneva necessario giustificare il suo riso con la limitata morale umana del suo tempo.

Questo riso, però, si svelava interamente nella poetica di Gogol', nella struttura stessa della sua lingua. In questa lingua entra liberamente la vita extraletteraria del discorso del popolo (dei suoi strati extraletterari). Gogol' si serve delle sfere non pubblicabili del discorso. I suoi libri di appunti sono zeppi di parole bizzarre, enigmatiche, ambivalenti per il loro senso e per il loro suono. Egli aveva persino l'intenzione di pubblicare un Dizionario della lingua russa, nella prefazione per il quale afferma: «Questo dizionario mi pareva tanto più necessario in quanto in mezzo alla vita straniera della nostra società, vita così poco rispondente allo spirito della nostra terra e del nostro popolo, si snatura il significato diretto e autentico delle parole russe originarie: ad alcune si attribuisce un falso significato, di altre ci si dimentica completamente». Gogol' sente acutamente che per la lingua popolare è necessario lottare contro gli strati morti e esteriorizzanti della lingua. La coscienza dell'assenza di una lingua unitaria, autorevole e indiscutibile,

coscienza caratteristica del Rinascimento, trova un'eco nella sua opera con l'organizzazione [p. 491] di un'interazione comica di tutte le sfere discorsive. Nella sua parola noi notiamo costantemente una liberazione dei significati dimenticati o interdetti.

I significati dimenticati e perduti nel passato cominciano a comunicare tra di loro, a uscire dal loro involucro, a cercare di applicarsi e di associarsi agli altri. I legami semantici, che esistevano soltanto nel contesto di determinate enunciazioni e nell'ambito di determinate sfere discorsive, indissolubilmente legate alle situazioni che le avevano generate, ricevono in queste condizioni la possibilità di rinascere e di partecipare a una vita nuova. Altrimenti questi legami rimanevano invisibili ed erano come inesistenti. Come regola, essi non si conservavano né si fissavano in contesti semantici astratti (elaborati nel discorso scritto e stampato), come se fossero scomparsi per sempre, subito dopo essersi formati per esprimere un caso vivo irripetibile. Nella lingua normativa astratta essi non avevano alcun diritto di entrare in un sistema di visione del mondo, perché questo non è un sistema di significati concettuali, bensì la stessa vita che parla. Presentandosi abitualmente come l'espressione di situazioni fuori della letteratura, degli affari e delle cose serie (quando la gente ride, canta, sbraita, fa festa, banchetta, in generale esce dalla rotaia quotidiana), questi legami semantici non potevano pretendere di essere rappresentati nella lingua ufficiale seria. Però queste situazioni e locuzioni non muoiono, anche se la letteratura può dimenticarli o persino evitarli.

Per questo il ritorno al vivo linguaggio popolare è necessario, ed esso si compie, in modo avvertibile per tutti, nell'opera di geniali portavoce della coscienza popolare come Gogol'. Qui si abolisce l'idea semplicistica, che di solito si forma negli ambienti normativi, secondo cui si avrebbe un movimento rettilineo in avanti. E' chiaro che ogni essenziale passo in avanti si accompagna a un ritorno all'inizio («alle fonti»), o meglio: a un rinnovamento dell'inizio. Andare avanti può soltanto la memoria, non l'oblio. La memoria ritorna all'inizio e lo rinnova. Naturalmente, anche i termini «avanti» e «indietro» perdono, in questa concezione, la loro absolutezza isolata o, piuttosto, con la loro interazione svelano la natura viva e paradossale del movimento, analizzata e diversamente interpretata dalla filosofia (dagli eleati a Bergson). Applicato alla lingua, questo ritorno indietro significa che la [p. 492] sua memoria efficace accumulata si recupera in tutta la sua pienezza semantica. Uno dei mezzi di questo ricupero-rinnovamento è la cultura comica popolare, così vividamente espressa in Gogol'.

In Gogol' la parola comica si organizza in modo che suo fine non è quello di indicare semplicemente certi fenomeni negativi, bensì quello di svelare un aspetto particolare del mondo inteso come un tutto.

In questo senso la zona del riso in Gogol' diventa la zona di contatto. Qui si uniscono il contraddittorio e l'incompatibile, rinascendo come legame. Le parole trascinano con sé impressioni totali di contatto di generi discorsivi quasi sempre molto lontani dalla letteratura. In questo contesto la semplice chiacchiera (di una dama) suona come un problema di linguaggio, come significatività che trapela attraverso un pattume verbale apparentemente privo di significato.

In questa lingua si esce continuamente dalle norme letterarie dell'epoca e ci si correla con altre realtà che fanno esplodere la superficie ufficiale, diretta e «decorosa» della parola. Il processo del mangiare e in generale le manifestazioni della vita corporea e materiale (un naso di forma singolare, un'escrecenza, ecc.) esigono

una lingua che li denomini, delle astuzie nuove, degli accordi, una lotta contro l'obbligo di esprimersi in modo corretto, senza urtare il canone; mentre è chiaro che non urtarlo è impossibile. Si produce allora una scissione, un salto del senso da un estremo all'altro, il desiderio di mantenere l'equilibrio e la contemporanea perdita di questo: il travestimento comico della parola che svela la sua natura pluridimensionale e indica le vie del suo rinnovamento.

A questo scopo servono la danza sfrenata, i tratti bestiali che traspaiono nell'uomo, ecc. Gogol' rivolge particolare attenzione al patrimonio di gesti e di ingiurie, senza trascurare alcuna peculiarità specifica del linguaggio popolare comico. La vita fuori dell'uniforme e del rango lo attira irresistibilmente, anche se da giovane egli sognava l'uniforme e il rango. I conculcati diritti del riso trovano in lui il loro difensore e il loro portavoce, anche se egli per tutta la vita ha pensato a una letteratura seria, tragica e morale.

Vediamo dunque lo scontro e l'interazione di due mondi: il mondo del tutto legalizzato, ufficiale, organizzato dai ranghi [p. 493] e dalle uniformi, vividamente espresso nel sogno della «vita nella capitale» e il mondo dove tutto è ridicolo e niente è serio, dove è serio soltanto il riso. I controsensi e l'assurdo introdotti da questo mondo si rivelano, al contrario, il vero principio unificatore interno dell'altro, quello esteriore. E' l'allegro assurdo delle fonti popolari, il cui linguaggio ha un'infinità di corrispondenze, fissate con precisione da Gogol'.

Il mondo gogoliano, quindi, si trova continuamente nella zona di contatto (come ogni raffigurazione comica). In questa zona tutte le cose ridiventano tangibili, il cibo evocato dal linguaggio è capace di far venire appetito ed è possibile raffigurare analiticamente singoli gesti, senza perderne l'integrità. Tutto diventa reale, contemporaneo, autenticamente presente.

E' caratteristico che quando Gogol' vuole trasmettere qualcosa di importante, non lo mette mai nella zona del ricordo. Il passato di Гичиков, ad esempio, è dato nella zona di lontananza e su un piano discorsivo diverso dalle sue ricerche delle «anime morte»: lì non c'è riso. La forza elementare del riso agisce, invece, là dove ci si rivela veramente un carattere: allora essa senza posa unifica, mette in contatto e in collisione tutto ciò che si trova attorno.

E' importante che questo mondo comico sia costantemente aperto a interazioni nuove. Il consueto concetto tradizionale di un tutto, i cui elementi ricevono un senso soltanto in relazione a questo tutto, deve essere riconsiderato con maggiore profondità. Il fatto è che ogni elemento è nello stesso tempo il rappresentante di un altro tutto (ad esempio, della cultura popolare), nel quale esso riceve un senso. La totalità del mondo gogoliano è quindi radicalmente non isolata e non autosufficiente.

Soltanto grazie alla cultura popolare l'età di Gogol' partecipa al «tempo grande».

E' tale cultura a conferire profondità e connessione alle immagini carnevalizzate degli insiemi collettivi: al Nevskij prospekt, al ceto impiegatizio, alla Cancelleria, al Ministero (all'inizio del Cappotto, l'invettiva: «Ministero delle vigliaccherie e delle porcherie», ecc.). Essa soltanto rende comprensibili il gaio perire, le gaie morti in Gogol': Bul'ba che perde la pipa, l'allegro eroismo, la trasfigurazione di Akakij [p. 494] Akakievic moribondo (il suo delirio d'agonizzante, con le imprecazioni e la rivolta), le sue avventure d'oltretomba. Le collettività carnevalizzate, in effetti, grazie al riso popolare sono sottratte alla vita «vera», «seria» e «corretta». Non c'è il punto di vista della serietà che si contrappone al riso. Il riso è l'«unico personaggio positivo».

Il grottesco in Gogol' non è quindi una semplice violazione della

norma, ma è la negazione delle norme astratte e immobili che pretendono all'assoluto e all'eternità. Egli nega l'evidenza e il mondo dell'«ovvio» in nome dell'inatteso e dell'imprevedibile della verità. Egli sembra dire che il bene bisogna aspettarselo non da ciò che è stabile e usuale, ma dal «miracolo». In lui c'è l'idea popolare rigeneratrice e vivificante.

L'incetta di anime morte e le varie reazioni alle proposte di *čičikov* svelano anch'esse, in questo senso, la loro affinità alle idee popolari sul legame tra la vita e la morte e alla loro derisione carnevalesca. Anche qui è presente l'elemento del gioco carnevalesco con la morte e coi confini tra la vita e la morte (ad esempio, nei ragionamenti di *Sobakevič* sul fatto che i vivi non servono gran che, la paura della *Korobocka* davanti ai defunti e il detto proverbiale «uomo morto non fa guerra», ecc.). Il gioco carnevalesco è nello scontro tra l'insignificante e il serio, il terribile; si rappresentano in modo carnevalesco le idee dell'infinito e dell'eterno (le liti e le assurdità senza fine, ecc.). Anche il viaggio di *čičikov* non può essere portato a compimento.

In questa prospettiva possiamo vedere con più esattezza anche i confronti con le reali immagini e i reali soggetti legati al sistema della servitù della gleba (la compra e la vendita di esseri umani). Queste immagini e questi soggetti finiscono con la fine della servitù della gleba. Le immagini e le situazioni di Gogol' sono immortali, poiché vivono nel tempo grande. Un fenomeno, appartenente al tempo piccolo, può essere puramente negativo e odioso, ma nel tempo grande esso è ambivalente e sempre accetto, poiché partecipa alla vita dell'essere. Tutti questi, *Pljuškin*, *Sobakevič*, ecc. dal piano dove li si poteva soltanto distruggere, detestare o accettare, dal piano dove non ci sono più, sono passati al piano dove essi restano eternamente e dove sono mostrati come totalmente [p. 495] appartenenti all'essere che eternamente diviene, ma che non muore.

Il satirico che ride non è allegro. Al limite, egli è arcigno e tetro. In Gogol' invece il riso vince tutto. In particolare, egli crea una sorta di catarsi della trivialità.

Il problema del riso gogoliano non può essere correttamente posto e risolto che sulla base dello studio della cultura comica popolare.

(1940, 1970)

NOTE:

(1) M.M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965 [trad. it. L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale, Einaudi, Torino 1979]. Il presente studio è un frammento non entrato nel libro.

(2) Sottolineiamo l'immagine assolutamente carnevalesca del gioco delle carte all'inferno nel racconto *La lettera perduta* (*Propav'saja gramota*).

(3) [Vasilij T. Narežnyj (1780-1825), scrittore russo di origine ucraina. La sua opera maggiore è il romanzo *Gil Blas* russo, ovvero le avventure del principe Gavrila Simonovič *čistjakov* (*Rossijskij žil'blaz, ili Pochoždenija knjazja Gavrily Simonoviča čistjakova*)].

(4) Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, *Sueños* (scritti nel 1607-13 e pubblicati nel 1627). Qui nell'inferno sfilano i rappresentanti di tutte le classi e professioni e di tutti i vizi e le debolezze umane. La satira è quasi priva di ambivalenza autentica e profonda.

(5) [T'fu in russo è un'interiezione che esprime disgusto e disprezzo, simile all'italiano «puah». Qui questa interiezione è unita alla seconda parte di un nome di città come *Jaroslavl'*, dove la

radice slav significa «gloria»].

(6) Il concetto di «satira» qui è usato nel senso esatto della parola stabilito nel mio libro citato su Rabelais.

[p.] Indice dei nomi
e delle opere letterarie

braham (Johannes Ulrich Megerle), 193 n.

Accio, Lucio, 421.

Achille Tazio, 182 n, 234, 242, 264:

Avventure di Leucippe e di Clitofonte, Le (56(6)tà katà
56(6)leukippûn kai 56(6)kleitof#nta), 180 n, 233, 239-42, 246, 249,
256.

Agostino, Aurelio, santo, 79, 159, 215, 291:

Confessioni, Le (Confessiones), 282, 292, 293.

Ritrattazioni (Retractationes), 287.

Soliloqui (Soliloquia), 292.

Alemàn, Mateo:

Guzmàn di Alfarache (Guzmàn de Alfarache), 311, 391.

Alessandro III, re di Macedonia, detto Magno, 467.

Anassimandro, 259 n.

Anassimene di Mileto, 259 n.

Annenskij, I.F., 86 n.

Antonio Diogene:

Meraviglie al di là di Tule, Le (56(6)t#n upcr 56(6)ôoülûn apïstwn
lôgoi), 233 n.

Apuleio, 179, 182, 199, 260, 262, 264, 272, 275, 276, 424, 428:

Asino d'oro, L' (Asinus aureus o Metamorphoseon libri XI), 258-60,
262-73, 275, 391.

Ariosto, Ludovico, 229.

Aristide Retore, 280.

Aristofane, 259, 360, 366, 367, 418.

Aristotele, 77, 287, 332, 447, 449.

Ateneo, 417, 421.

Bachtin, M.N., 483 n.

Bal'mont, K.D., 38, 95.

Balzac, Honoré de, 197, 199, 220, 273, 274, 382, 393, 394.

Barrès, Maurice, 141.

Baudelaire, Charles, 348:

Morte, La (La mort), 348.

Morto lieto, Il (Le mort joyeux), 348.

Viaggio, Il (Le voyage), 348.

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 273.

Belinskij, V.G., 416.

Belyj, A., pseudonimo di B.N. Bugaev, 38.

Bergson, Henri-Louis, 491.

Blanckenburg, Friedrich von, 200, 452:

Saggio sul romanzo (Versuch über den Roman), 407, 451.

Boccaccio, Giovanni, 346, 347:

Decamerone, 371, 372.

Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 179 n, 291:

Consolazione della filosofia (De consolatione philosophiae), 468.

Boileau-Despréaux, Nicolas, 447:

Dialogo degli eroi del romanzo (Dialogues des héros du roman), 254.

Boldyrev, A.N., 180 n, 182 n.

Bonfantini, Mario, 318 n, 337 n.

Brant, Sebastian, 310.

Brunetière, Ferdinand, 407 n.

Brunot, Ferdinand, 442.
 Buber, Martin, 245.
 Byron, George Gordon, Lord, 228 n, 474:
 Don Giovanni (Don Juan, an Epic Satir), 448.
 Pellegrinaggio d'Aroldo il cavaliere (Childe Harold's Pilgrimage),
 448.

бcajkovskij, P.I., 229.
 Calvino, Giovanni, 434.
 Camões, Luis de, 315.
 Caritone:
 Avventure di Cherea e Calliroe, Le (56(6)tà perì 56(6)çairëan kai
 56(6)kalliröûn), 233.
 Carmina burana, 441.
 Cassirer, Ernst:
 Filosofia delle forme simboliche (Philosophie der symbolischen
 Formen), 398.
 Cataudella, Quintino, 239 n.
 Catone, Marco Porcio, detto il Censore, 325.
 бcechov, A.P., 395.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 83, 117, 119, 192, 193, 220, 315, 441,
 477:
 Don Chisciotte (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha),
 120, 132, 169, 170, 192, 205 e n, 211, 216, 218-22, 310, 311, 417.
 Cesare, Gaio Giulio, 286.
 Châteaubriand, François-Auguste-René de, 86, 378.
 Chaucer, Geoffrey, 287.
 Chlebnikov, Velimir (Viktor V.), 96.
 Cicerone, Marco Tullio, 287:
 Consolazione (Consolatio), 291, 292.
 Lettere ad Attico (Epistulae ad Atticum), 179 n, 290, 291.
 Ortensio (Hortensius), 291.
 Cipriano di Cartagine, santo, 179 n:
 Coena Cipriani, 433, 434, 436.
 Ciro, re di Persia, detto il Grande, 470.
 Ciro il Giovane, 470.
 Cooper, James Fenimore, 198.
 Crizia:
 Omellie (56(6)homiliiai), 463.

Dante Alighieri, 304, 305, 353, 466:
 Divina Commedia, 303, 469.
 De Foe, Daniel, 198, 392:
 Capitano Singleton, Il (Captain Singleton), 274.
 Colonnello Jack, Il (The History of Colonel Jack), 274.
 Lady Roxana (The Fortunate Mistress o Lady Roxana), 273.
 Moll Flanders (The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll
 Flanders), 273.
 Democrito di Abdera, 259.
 Dibelius, Wilhelm, 199 n, 229.
 Dickens, Charles John Huffam, 109, 113 n, 116, 274, 310, 380, 383,
 385:
 Piccola Dorrit, La (Little Dorrit), 110-116.
 Diderot, Denis, 274:
 Jacques il fatalista (Jacques le fataliste et son maître), 273.
 Dieterich, Albrecht, 418, 421 e n.
 Diogene di Sinope, 325, 479.
 Dione Crisostomo, 179 n.

Dit d'aventures, 448.
Dostoevskij, F.M., 34, 35, 122, 152, 157, 158, 179, 199, 220, 305, 396, 397:
Delitto e castigo (Prestuplenie i nakazanie), 272.
Demoni, I (Besy), 130.
Fratelli Karamazov, I (Brat'ja Karamazovy), 272.
Notti bianche (Belye nočci), 474.

Einstein, Albert, 231.
Ejchenbaum, B.M., 74 n, 75 n, 91 n.
Eliodoro:
Etiopiche, Le (56(6)ai ôiopikä), 233.
Engels, Friedrich, 353 n.
Ennio, Quinto, 325, 427.
Epistolae obscurorum virorum, 442, 443.
Epitteto, 159.
Eraclito di Efeso, 259 n.
Erasmus da Rotterdam, 310.
Erodoto, 235.
Eschilo, 325, 419:
Prometeo incatenato (56(6)promûôeùs desmjtûs), 291.
Raccoglitori di ossa, I (56(6)ostolögoi), 419.
Esiodo, 261, 275:
Opere e giorni (56(6)ërga kai hûmërai), 260.
Teologia (56(6)ôeogonïa), 260.
Euripide, 418:
Alcesti (56(6)älkûstis), 360.

Fénelon, François de Salignac de la Mothe:
Avventure di Telemaco, Le (Les aventures de Télémaque), 185 n.
Fielding, Henry, 83, 109, 116, 117, 169, 200, 201, 205 n, 221, 392:
Gionata Wild il Grande (Jonathan Wild the Great), 310.
Joseph Andrews (The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams), 310.
Tom Jones (The History of Tom Jones, a Foundling), 310, 380, 451.
Fischart, Johann, 193 e n.
Flaubert, Gustave, 382, 395:
Madame Bovary, 220, 395.
France, Anatole, pseudonimo di François-Anatole Thibault, 171.
Freytag, Gustav, 380.
Friedemann, Käte, 407 n.
Frinico, 419.

Galeno, Claudio, 287.
Galsworthy, John, 380.
Geiler von Kaisersberg, Johann, 193 n.
Gellio, Aulo, 418.
Gide, André, 141.
Giovenale, Decimo Giunio, 463.
Giustino, santo, 179 n.
Goethe, Johann Wolfgang von, 200, 283, 287, 307, 308, 376, 381, 389, 454:
Anni di noviziato (Wilhelm Meisters Lehrjahre), 392.
Anni di peregrinazione (Wilhelm Meisters Wanderjahre), 381, 392.
Faust, 381.
Guglielmo Meister (Wilhelm Meister), 130, 200, 352, 451.
Werther (Die Leiden des Jungen Werther), 374, 375.

Gogol', N.V., 113 n, 152, 203, 385, 395, 479, 483-95:
 Anime morte, Le (Mërtvye dušy), 386, 392, 469, 487, 488.
 Cappotto, Il (Sinel'), 122, 493.
 Mirgorod, 485:
 Proprietari di vecchio stampo, I (Starosvetskie pomeščiki), 375.
 Taras Bul'ba, 485, 486.
 Vij, 486.
 Naso, Il (Nos), 122, 313, 486.
 Uscita dal teatro, L' (Teatral'nyj raz'ezd), 489.
 Veglie alla fattoria di Dikan'ka, Le (Večera na chutore bliz Dikan'ki), 121, 484, 486.
 Fiera di Sorocincy, La (Sorocinskaja jarmarka), 484, 485.
 Lettera perduta, La (Propavšaja gramota), 484 n.
 Notte di maggio ovvero L'annegata (Majskaja noč', ili utoplennica), 484.
 Notte prima di Natale, La (Noč' pered Roždestvom), 484.
 Sera della vigilia di San Giovanni Battista, La (Večer nakanune Ivana Kupala), 484.
 Golsmith, Oliver, 310, 381.
 Gončarov, I.A., 382:
 Oblomov, 382.
 Storia comune, Una (Obyknoennaja istorija), 382.
 Gottfried von Strassburg:
 Tristano e Isotta (Tristan und Isolde), 298.
 Gotthelf, Jeremias, pseudonimo di Albert Bitzius, 377.
 Gray, Thomas:
 Elegia scritta in un cimitero campestre (Elegy Written in a Country Churchyard), 376.
 Grifcov, B.A., 180 n.
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, 83, 117, 310.
 Guillaume de Lorris, Jean Chopinel de Meung:
 Romanzo della rosa, Il (Le roman de la Rose), 302, 303.

 Hamann, Johann Georg, 286.
 Hatzfeld, Helmut, 408 n.
 Hauptmann, Gerhart, 448.
 Hebel, Johann Peter:
 Gelatina d'avena, La (Das Habermuss), 375.
 Incontro insperato (Unverhofftes Wiedersehen), 376.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 9, 381, 388, 451, 452.
 Heine, Heinrich, 86 n, 392, 448.
 Herbart, Johann Friedrich, 9.
 Herder, Johann Gottfried von, 286:
 Idee per la filosofia della storia dell'umanità (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit), 352.
 Hippel, Theodor Gottlieb von, 109, 119, 120, 170, 193 n, 201, 310, 376, 382.
 Hoffmann, E.Th.A., 199.
 Huet, Pierre-Daniel, 180 n, 463:
 Trattato sull'origine dei romanzi (Traité de l'origine des romans), 407.
 Hugo, Victor-Marie, 228 n:
 Nostra Signora di Parigi (Notre-Dame de Paris), 348 n.
 Humboldt, Wilhelm von, 79.
 Huysmans, Joris-Karl, 141.

 Ibsen, Henrik, 448.
 Ilvoonen, Eero, 436, 440 n.

Immermann, Karl, 377.

Ione di Chio:

Soggiorni (56(6)epidûmiai), 463.

Isocrate, 284.

Ivanov, V.I., 38, 95.

Jean Paul, pseudonimo di Johann Paul Richter, 109, 119 e n, 120 e n, 131, 170, 181 n, 193 n, 201, 212, 221, 310, 376, 381, 382.

Kant Immanuel, 9, 232 n:

Critica della ragion pura (Kritik der reinen Vernunft), 232 n.

Keller, Gottfried, 377:

Enrico il Verde (Der grüne Heinrich), 201.

Kornford F.-M., 418.

Kretzer, Max:

Mastro Timpe (Meister Timpe), 380.

La Calprenède, Gauthier de Coste de, 243:

Cléopâtre, 241 n.

La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, contessa di, 203.

Laforge, Jules, 86 n, 348 n.

Langland, William:

Visione di Guglielmo riguardante Pietro l'Aratore, La (The Vision of William Concerning Piers the Plowman), 303.

Lanson, Gustave, 407 n.

Lazarus, Moritz, 177 n.

Lazzarino del Tormes (La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades), 198, 199, 272, 391.

Lehmann, Paul Joachim Georg, 432 e n, 439.

Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 79.

Lermontov, M.Ju., 157:

Battaglia di Borodino, La (Borodino), 296 n.

Eroe del nostro tempo, Un (Geroj našego vremeni), 121, 210, 228 n.

Le Sage, Alain-René, 117, 310:

Diavolo zoppo, Il (Le diable boiteux), 274.

Gil Blas (Histoire de Gil Blas de Santillana), 198, 199, 272, 311, 392.

Leskov, N.S., 122, 145.

Lessing, Gotthold Ephraim, 399:

Educazione del genere umano, L' (Die Erziehung des Menschengeschlechtes), 352.

Laocoonte ovvero sui confini fra la pittura e la poesia (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie), 398.

Lewis, Matthew Gregory, 198, 199, 203, 393.

Libro dei complimenti, Il, 191.

Loesch, G., 408 n.

Lohenstein, Daniel Casper von:

Arminio e Tusnelda (Arminius und Thusnelda), 241 n, 243.

London, Jack, pseudonimo di John Griffith London, 198.

Longo Sofista, 250:

Amori pastorali di Dafni e Cloe (56(6)poimenikà tà katà 56(6)däfnin kai 56(6)çlōûn), 233, 250.

Luciano, 321, 368, 428, 463, 480:

Sogno, Il o Il gallo (56(6)öneiros ê alektruyn), 302 n.

Tragodopodagra (56(6)trafw*dopodägra), 423.

Macrobio, 418.
 Mamin-Sibirijak, D.N., 122.
 Mann, Thomas, 141, 380.
 Marco Aurelio, imperatore romano, 159, 292, 293:
 Colloqui con se stesso (56(6)tà eis heautön), 291.
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 310:
 Villan rifatto, Il (Le paysan parvenu), 274.
 Marlinskij, pseudonimo di A.A. Bestuĭzev, 228 e n.
 Marr, N.Ja., 177 n.
 Marx, Heinrich Karl, 353 n.
 Marziale, Marco Valerio:
 Pileata Roma, 432.
 Maupassant, Guy de:
 Vita, Una (Une vie), 383.
 Mel'nikov-Perćerskij, P.I., 122.
 Mendoza, Diego Hurtado de, 117.
 Menippo, 480.
 Mérimée, Prosper, 171.
 Meyrink, Gustav:
 Golem, Il (Der Golem), 302.
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto, 483.
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone de La Brède e de:
 Lettere persiane (Lettres persanes), 311.
 Moscherosch, Johann Michael, 310.
 Müller, Johann Gottwert, 205 n.
 Murner, Thomas, 310.
 Musäus, Johann Karl August, 205 n:
 Grandison Secondo (Grandison der Zweite), 448.

 Nareĭznyj, V.T., 485 e n:
 Gil Blas russo ovvero le avventure del principe Gabrila Simonoviĭ
 ĭcistjakov (Rossijski Zil'blaz, ili Pochoĭzdenija knjazja Gavriły
 Simonoviĭca ĭcistjakova), 486 n.
 Nekrasov, N.A.:
 Chi vive bene in Russia? (Komu na Rusi ĭzit' choroĭso?), 392.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 18.
 Novalis, pseudonimo di Friedrich Leopold von Hardenberg, 348 n, 376,
 392, 407:
 Enrico di Ofterdingen (Heinrich von Ofterdingen), 302.
 Novati, Francesco, 437 e n.
 Novio, 421.

 Omero, 280, 281, 325, 326, 366, 398, 420:
 Batracomimachia (56(6)batraĉomiomaĉia), 418, 421, 426.
 Iliade (56(6)iliäs), 473.
 Margite (56(6)margitûs), 425.
 Orazio Flacco, Quinto, 178 n, 290, 325, 447, 463.
 Ovidio Nasone, Publio, 290:
 Fasti, I (Fasti), 261.
 Metamorfosi (Metamorphoses), 261.

 Palmerini, 254.
 Parmenide di Elea, 47.
 Persio Flacco, Aulo, 333, 462.
 Petrarca, Francesco, 159, 291.
 Petronio, 179, 182, 198, 276, 370, 371, 373, 424:
 Satyricon, 258, 276, 369, 391, 464, 468.

Philippe, Charles-Louis, 408 n.
Pindaro, 459.
Platen Hallermund, August, conte von:
Forchetta fatale, La (Die verhängnisvolle Gabel), 418.
Platone, 26, 156 n, 426:
Apologia di Socrate (56(6)apologïa 56(6)swkrätous), 179 n, 278.
Convito, Il (56(6)tò sumpösion), 278, 334.
Fedone o Dell'anima (56(6)faüdn, ê perì 56(6)yuçês), 278.
Fedro o Della bellezza (56(6)faïdros, ê perì kalov), 278.
Sofista o Dell'essere (56(6)sofistés, ê perì tou öntos), 281.
Teeteto o Della scienza (56(6)ôeaïtûtos, ê perì epirtémûs), 281.
Plutarco, 280, 288, 289, 325, 349, 476:
Opere morali (Moralia), 418.
Poe, Edgar Allan, 347:
Barile di Amontillado, Il (The Cask of Amontillado), 347.
Maschera della morte rossa, La (The Masque of the Red Death), 347.
Re Peste (King Pest), 347.
Pomponio, Lucio, 421.
Ponson du Terrail, Pierre-Alexis:
Robambole, 199.
Potebnja, A.A., 45 e n, 177 n.
Priŕsvin, M.M.:
Patria delle cicogne, La (ŕzuravlinaja rodina), 221.
Properzio, Sesto, 290.
Proust, Marcel, 408 n.
Pulci, Luigi, 347.
Puŕskin, A.S., 45, 121, 130, 137, 138, 157, 197, 227, 279, 365, 385, 409, 410, 413-15, 466:
Evgenij Onegin, 130-32, 137-38, 205 n, 229, 410, 412-15, 468.
Fabbricante di bare, Il (Grobovŕŕcik), vedi Racconti di Belkin, I.
Figlia del capitano, La (Kapitanskaja doŕcka), 130, 210 n, 383, 392.
Noël, 435.
Racconti di Belkin, I (Povesti pokojnogo Ivana Petroviŕca Belkina), 121 e n, 210 n.
Ricordo (Vospominanie), 43.
Signorina contadina, La (Baryŕsnja-Krest'janka), vedi Racconti di Belkin, I.

Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de, 310, 487:
Sogni (Sueños), 487 n.

Rabano Mauro, 435.
Rabelais, François, 83, 117-19, 120 n, 193, 208, 259, 283, 297, 298, 307, 310, 313-18, 320, 322-29, 331-34, 336-341, 343-46, 348-53, 367, 368, 372, 383-90, 434, 441, 477, 483-95:
Gargantua e Pantagruel (Gargantua et Pantagruel), 221, 313-53, 487.
Radcliffe, Ann, 198, 199, 203, 393.
Radiŕŕcev, A.N.:
Viaggio da Pietroburgo a Mosca (Puteŕsestvie iz Peterburga v Moskvu), 392.
Régnier, Henri-François-Joseph de, 141, 171.
Reich, G., 418.
Remizov, A.M., 122, 145.
Richardson, Samuel, 203, 221, 452.
Richepin, Jean, 348 n.
Riemann, R., 407 n.

Rimbaud, Jean-Arthur, 348 n.
 Rodríguez de Montalvo, Garci:
 Amadigi di Gaula (Amadis de Gaula), 180, 188 e n, 191, 195, 198,
 199, 205, 220, 221, 254.
 Rohde, Erwin, 180 n, 428 e n, 446.
 Rolland, Romain:
 Jean-Christophe, 201.
 Romanzo della principessa Chione, 233 n.
 Romanzo di Nino, 233 n.
 Rousseau, Jean-Jacques, 91, 203, 221, 374, 377, 378:
 Emilio o Dell'educazione (émile ou de l'éducation), 185 n.
 Novella Eloisa (Julie ou la Nouvelle Héloïse), 451.

Sainéan, L., 408 n.
 Santippe, 466.
 Saussure, Ferdinand de, 72.
 Scarron, Paul, 208, 221, 310:
 Eneide, vedi Virgilio travestito.
 Romanzo comico (Roman comique), 274.
 Virgilio travestito (Virgile travesti), 417, 418.
 ⚭cedrin, N., pseudonimo di M.E. Saltykov, 395.
 Scheler, Max, 245.
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 9, 245.
 Schiller, Johann Christophe Friedrich, 454.
 Schlegel, Friedrich von, 407, 464:
 Lettera sul romanzo (Brief über den Roman), 407 n.
 Lucinda (Lucinde), 451.
 Schmidt, J., 419 n.
 Scott, Walter, 242, 243, 383, 392, 393.
 Scudéry, Madeleine de:
 Gran Ciro (Artamène ou Le Grand Cyrus), 243.
 Seneca, Lucio Anneo, 291, 326.
 Senofonte, 470.
 Ciropedia (56(6)kürrou paideia), 185 n, 470, 471.
 Shakespeare, William, 315, 346, 367, 441:
 Amleto (Hamlet), 346.
 Macbeth, 346.
 Silla, Lucio Cornelio, 286, 421.
 Simonide di Ceo, 459.
 ⚭sklovskij, V.B., 74 n.
 Smirnov, A.A., 7 n.
 Smollett, Tobias George, 83, 109, 116, 117, 169, 205 n, 274, 310:
 Avventure di Peregrino Pickle, Le (The Adventures of Peregrine
 Pickle), 275, 380.
 Socrate, 278, 466, 470, 477, 479.
 Sofocle, 419.
 Sofrone, 463.
 Sorel, Georges, 208, 221:
 Francion (Vraie histoire comique de Francion), 273, 310, 392.
 Pastore stravagante, Il (Le berger extravagant), 310, 448.
 ⚭spet, G.G., 76 e n.
 Spielhagen, Friedrich, 136 n, 407 n.
 Spitzer, Leo, 145, 408 n.
 Steinthal, Heymann, 177 n.
 Stendhal, pseudonimo di Henri Beyle, 197, 210, 274, 311, 382, 393,
 394, 398:
 Armanca, 398.
 Sterne, Laurence, 83, 109, 116, 117, 119, 120, 169, 170, 181 n, 200,
 201, 205 n, 221, 310, 382, 385, 484, 486, 487:

Vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo, La (The Life and Opinions of Tristram Shandy gentleman), 119 e n, 220, 313.

Sue, Eugène, 199.

Svetonio, Gaio Tranquillo, 289.

Swift, Jonathan, 310, 385:

Viaggi di Gulliver, I (Gulliver's Travels), 311.

Tacito, Publio Cornelio, 280.

Talete di Mileto, 259 n.

Teocrito, 275.

Tesoro di Amadigi, Il, 191.

Thackeray, William Makepeace, 109, 274, 380:

Fiera delle vanità, La (Vanity Fair), 274, 312.

Tolstoj, L.N., 69 n, 86, 91, 98, 206, 210, 211, 311, 378, 383, 396, 397:

Felicità familiare (Semejnoe ʒīznʹ e), 91 n.

Guerra e pace (Vojna i mir), 34.

Padrone e lavoratore (Chozjain i rabotnik), 397.

Potere delle tenebre, Il (Vlastʹ tʹmy), 397.

Resurrezione (Voskresenie), 153, 311, 386.

Tre morti (Tri smerti), 383.

Turgenev, I.S., 124, 125, 128, 220, 395:

Novale (Novʹ), 126-27.

Padri e figli (Otcy i deti), 125-26, 165.

Rudin, 142.

Uchtomskij, A.A., 231 n.

Urfé, Honoré d':

Astrea, L' (L'Astrée), 195 n, 241 n.

Uspenskij, G.I., 395.

Varrone, Marco Terenzio, 178 n, 468.

Veselovskij, A.N., 45 n, 177 n.

Vie de Saint Alexis (Vita di Sant'Alessio), 196 n.

Villon, François, 86 n, 208, 331, 348.

Vinogradov, V.V., 7, 76 e n, 408 n.

Virgilio Marone, Publio, 275, 423:

Eneide (Aeneis), 427.

Georgiche (Georgica), 374.

Virgilius Maro Grammaticus, 436.

Vita di Feodosij Peʹcerskij (ʒitie Feodosija Peʹcerskogo), 196 n.

Voltaire, François-Marie Arouet, detto, 180, 237, 311, 385, 472:

Candido o L'ottimismo (Candide ou l'Optimisme), 210, 237, 310.

Walpole, Horace:

Castello di Otranto, Il (The Castle of Otranto), 393.

Walpole, Hugh Seymour, 198, 199, 203.

Wezel, Johann Karl, 200, 201:

Tobia Knaut, 451.

Wickram, Jörg, 310.

Wieland, Christoph Martin, 200, 201, 205 n:

Agatone (Geschichte des Agathon), 407, 451.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, 426 e n.

Wilde, Oscar:

Ritratto di Dorian Gray, Il (The Picture of Dorian Gray), 141.

Wolfram von Eschenbach, 193 n:

Parzival, 185 e n, 200, 208, 298, 302, 391.
Wundt, Wilhelm, 177 n.

Young, Edward, 286.

Zagoskin, M.N.:

Jurij Miloslavskij (Jurij Miloslavskij, ili Russkie v 1612 godu),
392.

Zamjatin, E.I., 122.

ʒirmunskij, V.M., 5, 7, 9 e n, 17, 45, 49, 69 n.

Zola, émile, 197, 273.

ʒukovskij, V.A., 376:

Neoʒidannoe svidanie (Incontro insperato), vedi Hebel, Johann
Peter.

Ovsjanyi kisel' (La gelatina d'avena), vedi Hebel, Johann Peter.par
Fine